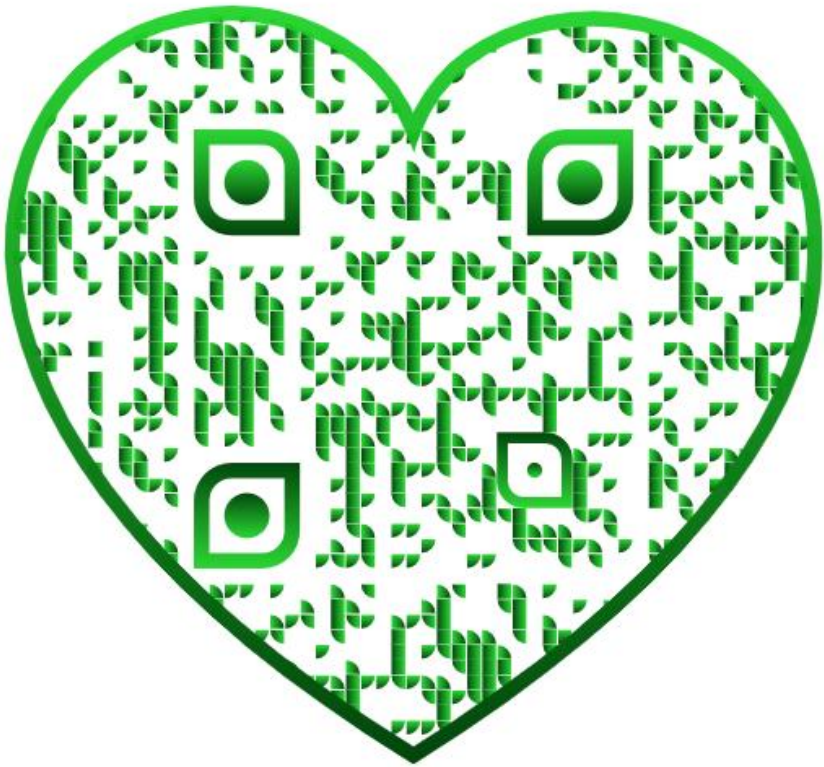
Dictionnaire amoureux de la Belgique

Jean-Baptiste Baronian

Plon



Dictionnaire amoureux de la Belgique

Jean-Baptiste Baronian

PLON

Dictionnaire amoureux de la Belgique

Jean-Baptiste Baronian

Plon

Jean-Baptiste Baronian

Dictionnaire amoureux de la Belgique

Dessins d'Alain Bouldouyre

PLON
www.plon.fr

COLLECTION FONDÉE
PAR JEAN-CLAUDE SIMOËN

La liste des ouvrages
du même auteur
figure en fin de volume.

© Éditions Plon, un département d'Édi8, 2015
12, avenue d'Italie
75013 Paris
Tél. : 01 44 16 09 00
Fax : 01 44 16 09 01
www.plon.fr

Dessins intérieurs d'Alain Bouldouyre
La Grande Guerre, 1964, de René Magritte
© FineArt Images/Leemage © Adagp, Paris, 2015
Photographie auteur © DR

EAN : 978-2-259-24868-6

« Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre, est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la Propriété Intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales. »

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

Ouverture

Avec le temps, avec l'âge, je me rends compte que j'ai presque toujours été l'architecte de mes désirs. Plans discrets, plans fous, plans frileux, plans foireux, plans éclatants, plans sur la comète…

La Belgique, je l'ai bâtie à ma mesure, à ma taille, à mon échelle, au fil des années et des décennies, au rythme de mes enthousiasmes, de mes impatiences et de mes détestations, souvent au gré de mes envies.

La Belgique, je l'ai bâtie avec tout ce que j'aime, depuis que j'ai conscience d'être immergé dans les livres, les milliers que j'ai lus, les dizaines que j'ai écrits, d'être passionné par la musique, par la peinture, par la photographie, par le cinéma, d'avoir le goût des bonnes choses et celui des choses qui passent et ne repasseront jamais plus.

Des fantômes peuplent ma mémoire. J'ai beau vouloir les chasser, les exorciser, trier mes souvenirs, mettre les bons d'un côté, les mauvais de l'autre, ils n'arrêtent pas de m'apparaître. Il me suffit de me promener dans Bruxelles ou de parcourir le pays, du littoral aux fins fonds des Ardennes, d'Anvers à Mons, de la salle d'un musée à la table d'un estaminet, de l'ombre à la lumière, pour qu'ils viennent aussitôt, les uns après les autres, à ma rencontre.

Dans ce livre justement, j'ai convoqué mes innombrables fantômes – des fantômes vivants. Des gens très connus et d'autres qui ne le sont pas. Et des mythes, ces mythes sans lesquels la *petite* Belgique ne serait peut-être pas ce qu'elle est : le surréalisme et le fantastique, les béguinages et les châteaux, les Schtroumpfs et les belgicismes, le chocolat et la bière, les moules et les frites, la balle pelote et les courses cyclistes, Anderlecht et le Standard…

Ma Belgique. Une Belgique sentimentale et buissonnière. Les multiples états d'un pays souverainement sans pareil.

J.-B. B.

Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique

Contrairement à ce que racontent les mauvaises langues, l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique n'est ni une succursale, ni un succédané, ni un ersatz de l'Académie française. Par ses statuts et par son mode de fonctionnement, elle possède ses caractéristiques propres, la plus significative étant qu'elle comprend des membres belges – hommes et femmes – au nombre de trente et des membres étrangers au nombre de dix. Autre grande caractéristique : les membres belges sont regroupés en deux sections, une section littéraire composée de vingt membres et une section philologique composée de dix membres. Et puis, et c'est une troisième caractéristique importante, tous ceux qui en font partie, belges et étrangers, sont élus par leurs pairs. Ce qui signifie qu'on n'y fait pas acte de candidature et donc qu'on ne se prête pas à ce drôle de ballet mondain consistant à rendre visite à des académiciens déjà en place afin d'étaler ses prétendus mérites, forcément innombrables, et de se pousser du col. J'ajoute qu'on n'y porte aucun habit et qu'on y siège sans épée. Armé seulement d'un stylo ou d'un crayon.

L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique a été créée par un arrêté royal du 19 août 1920, sur la proposition de Jules Destrée, alors ministre des Sciences et des Arts et lui-même écrivain. Il va sans dire que ses premiers membres ont bénéficié d'un régime spécial, et justement parce qu'ils ont été les tout premiers académiciens belges : ils ont été choisis parmi les lauréats de prix officiels (les prix quinquennaux et triennaux), à charge pour eux de désigner leurs nouveaux confrères lorsque, comme le stipulent les statuts non sans une certaine préciosité, « leurs suffrages pourront se

rencontrer sur des noms qu'ils estimeront propres à rehausser le prestige de leur compagnie ». Dans le panthéon originel, figurent ainsi Maurice Maeterlinck, prix Nobel de littérature en 1911, Georges Eekhoud, Albert Mockel, Hubert Krains ou Max Elskamp, qui sont tous des écrivains majeurs.

On ne compte plus, du reste, les écrivains majeurs qui, par la suite, ont rejoint la « compagnie ». Majeurs et fort différents les uns des autres : poètes, romanciers, essayistes, critiques, historiens… Par exemple Marcel Thiry, Charles Plisnier, Paul-Henri Spaak, Françoise Mallet-Joris, Thomas Owen, Henry Bauchau, Simon Leys ou encore Georges Simenon. Lequel y a été élu en 1951, alors qu'il avait quarante-huit ans. Preuve que l'Académie n'est pas réservée aux barbons et, surtout, qu'elle a été capable, très tôt et très vite, de saluer le génie universel du romancier liégeois, à une époque où il était dénigré dans le landerneau et généralement assimilé à un auteur de gare. Quant aux membres étrangers, « choisis parmi les personnalités qui ont contribué à l'illustration de la langue française », ils sont tout aussi prestigieux, de Gabriele D'Annunzio à Sylvie Germain, de Colette à Mircea Eliade, de Jean Cocteau à Georges Duby, en passant par Marguerite Yourcenar ou Julien Green. Et je m'en voudrais de ne pas mentionner ici le linguiste et philologue vosgien Ferdinand Brunot, auteur d'une monumentale *Histoire de la langue française*, l'alter ego des meilleurs grammairiens belges, l'Académie étant un extraordinaire bouillon de culture linguistique et philologique.

« Prologue vivant à la francophonie », depuis sa fondation, pionnière même en ce domaine, grâce à ses séances privées ou publiques, ses colloques, ses publications régulières et les nombreux prix qu'elle octroie chaque année, l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique possède une dernière caractéristique importante que je n'ai pas encore mentionnée, mais qui n'est pas inscrite dans ses statuts : elle n'a rien d'académique.

Adamo, Salvatore

Dans les années 1960, en plein cœur des années yéyé, Salvatore Adamo a égréné les tubes les uns après les autres, et le plus

remarquable, c'est qu'ils ont tous, ou presque tous, traversé les âges. Je pense par exemple à *Tombe la neige* en 1963, à *Vous permettez, monsieur*, qui l'a placé, en 1964, parmi les stars de l'année devant les Beatles, à *Mes mains sur tes hanches*, en 1965, ou encore à *Inch Allah*, en 1967, une chanson qu'il a écrite à Tel-Aviv, juste avant que n'éclate, en juin de la même année, la guerre des Six Jours, et qui l'a longtemps mis à l'écart du public arabe. Pour *Salut les copains*, *Inch Allah* a même été élue la meilleure chanson de 1967.

Pour les Belges, Adamo (il est né en 1943 à Comiso, en Sicile) est le symbole d'une immigration réussie, d'une intégration parfaite, à l'instar de deux autres chanteurs italo-belges : Rocco Granata, auteur de *Marina* (1960), un tube planétaire (l'excellent cinéaste flamand Stijn Coninx s'en est inspiré pour réaliser un long métrage en 2013), et Franco Barracato. Lui, il s'est fait connaître sous le nom de Frédéric François, grâce à des chansons comme *Laisse-moi vivre ma vie* (1972) et *Chicago* (1976). Même avec son Borsalino et sa gomina, son look de mafioso repenti et son sourire de bal populaire de bled perdu au milieu de nulle part, Frédéric François a eu le grand talent de ne jamais se prendre trop au sérieux. Ou encore à l'instar du footballeur Enzo Scifo, nommé le meilleur jeune joueur à la Coupe du monde au Mexique, en 1986. Et je n'oublie pas, bien sûr, le sémillant Elio Di Rupo, président du Parti socialiste belge en 1999 et nommé Premier ministre par Albert I^{er}, en décembre 2011.

Adamo est aussi le symbole d'une chanson française qui s'exporte bien et qui rapporte gros. Et c'est le cas en particulier au Japon où existent cinq cents versions de *Tombe la neige*. Cette chanson, traduite

Yuki wa furu, y est du reste tellement connue, tellement populaire, que les Japonais sont persuadés qu'elle constitue une chanson traditionnelle nipponne, de la même manière qu'*Au clair de la lune* et *Sur le pont d'Avignon* font partie du patrimoine français.

Agathopèdes

L'idée de canular, de mystification, de provocation amusante ou de plaisanterie irrévérencieuse est généralement associée en Belgique francophone, depuis les années 1980, à quelques joyeux drilles et des francs-tireurs comme Jan Bucquoy, Claude Semal, André Stas, Philippe Geluck, Jean-Luc Fonck, François Damiens ou Jean-Pierre Verheggen, candidat putatif déclaré au prix « Nobelge ». Sans oublier Noël Godin, *alias* l'Entarteur, *alias* Georges le Gloupier, dont chaque apparition publique est une tonitruante mise en scène, rappelant que le *personnage* est un fou de cinéma et lui-même réalisateur et acteur. « Le non-conformisme, écrivait Hannah Arendt, est la condition *sine qua non* de l'accomplissement intellectuel. » Je me demande jusqu'à quel point la phrase ne pourrait pas s'appliquer à Noël Godin et aux autres…

Si le formidable Michel de Ghelderode les avait connus, il les aurait sûrement appelés des « zwanzeurs », c'est-à-dire des turlupins ou des loustics, des gens qui font des « zwanzes » (des blagues) et qui aiment « zwanzer » (farcer). Dans sa *Petite histoire marginale de Belgique* (1943), où tout un chapitre est consacré à la « zwanze », il raconte que celle-ci a eu son époque « classique », qu'il situe entre 1831 et 1870 et durant laquelle le pays a connu une « paix profonde », « l'âge d'or », dit-il, de « cette nation casanière, traditionaliste, pateline, bambocheuse ». « N'ayant plus à berner un gouvernement étranger, français ou hollandais, [les Belges] s'en prenaient à leurs hommes du jour, aux vedettes, à eux-mêmes : chansons et caricatures abondèrent, d'autant que les luttes politiques du temps se firent violentes. Ainsi se formèrent des conciles de farceurs, étudiants impénitents, artistes et journalistes, qui entretenaient chez eux certain non-conformisme, certaine disposition anarchique : la bohème bourgeoise quoi ! » Et d'enchaîner sur les Agathopèdes, auxquels, j'en suis sûr, Noël Godin se

serait rallié sans la moindre réserve.

C'est à l'initiative de l'archiviste et académicien A. G. B. Schayes (qu'on orthographie parfois Schaeys) que la Société Pantechnique et Palingénésique des Agathopèdes a été fondée en septembre 1846, « à l'abri des mouchards, du bruit, de la musique et autres commodités », *Au Ballon*, un estaminet du quartier du Cantersteen, à Bruxelles. Elle tirait son nom du grec – Société des Bons Enfants –, mais les initiés savaient fort bien que ce nom dérivait de *agathos* et de *podos* – Société des Bons Pieds –, sous-entendu le cochon, leur emblème étant d'ailleurs le cochon associé au canard, leur mot de ralliement « amis comme cochons » et leur devise « tout pour un canard ». Et voilà la raison pour laquelle les Agathopèdes étaient tous affublés de patronymes animaliers puisés dans le fameux *Roman de Renart* : Goupil le Renard, Tybert le Chat, Mouflart le Vautour, Jacquet l'Écureuil, Bernard l'Âne, Pantecroet la Loutre, Beaucent le Sanglier, Bruyant le Taureau, Brichemer le Cerf, Drouin le Moineau, Petitfouineur le Putois… Quant à leur chef, sa « Transcendance le Grand-Maître des Ordres de l'Huître d'or et du Porc d'Argent », il était baptisé le Pourceau. Comme de juste, le premier des Pourceaux a été A. G. B. Schayes, qui était désigné de ce fait, « gardien des vieux objets de l'État ».

Dès sa constitution, la Société des Agathopèdes s'était pourvue de statuts ultrasecrets, de costumes et de signes distinctifs qui parodiaient les rites maçonniques, et d'un Bureau des Platitudes et des Éphémorroïdes chargé de calculer et de supputer « la compote agathopédique », « le nombre d'os rongés » (par les membres) « la sottise d'été et la sottise d'hiver » et « l'équivoque du printemps et l'équivoque de l'automne, calcul auquel vient se joindre celui de la procession des équivoques », grâce au tout nouveau et tout révolutionnaire Calendrier des Douze Menstrues. Chacune d'entre elles ressortissait à la gastronomie : Raisinaire, Huitrimaire, Lièvreaumaire, Boudinal, Canardinal, Fraisinal, Crépose, Jambonose, Truffose, Petitpoisidor, Cerisidor, Melonidor.

Ne devenait pas Agathopède qui voulait. Encore fallait-il que les récipiendaires eussent déposé leur candidature en bonne et due forme auprès du Pourceau et fussent capables de donner des réponses extrêmement argumentées à des questions de ce genre : « Quelle a été l'influence de l'astronomie sur la misère des Flandres ? », « Quel est

l'auteur le plus relâché de la littérature française ? », « Adoptez-vous l'opinion du professeur Moke [l'historien belge] qui attribue à l'influence des idées innées la forme des gaufres hollandaises et pourquoi ? », « Pourquoi l'Escaut passe-t-il à Tournai ? », « Faites l'histoire des lois urinaires depuis les temps fabuleux ou héroïques jusqu'à l'édilité de M. Everard Goffin, ancien conseiller communal de Bruxelles. Subsidiairement et incidemment, quel est votre avis sur la continence ou l'incontinence de Scipion l'Algérien ? » Ou encore cet exercice d'une complexité rare : « Faites l'histoire de la pédérastie au point de vue humanitaire, citez les textes hébraïques, grecs et latins à l'appui de la thèse. Développez les progrès de cette science dans les temps modernes et démontrez son influence sur la propagation du socialisme. »

De loin en loin, il leur arrivait de recevoir des hôtes de marque. Le plus célèbre reste sans conteste Alexandre Dumas, qui avait choisi, le 10 décembre 1851, de s'exiler à Bruxelles après avoir été menacé de prise de corps en France, à la suite d'un jugement le déclarant en état de faillite. Sa réception, le 15 janvier 1852, a fait date dans les annales de la Société qui, à titre exceptionnel, ne l'avait nullement contraint à prendre un nom d'animal tiré du *Roman du Renart* et à répondre à une question agathopédique très ardue. La veille, Alexandre Dumas avait adressé à A. G. B. Schayes un billet de remerciement : « […] C'est avec le plus grand bonheur que je me trouverai avec d'aussi aimables animaux que vous paraissez être. Je ne crains qu'une seule chose, c'est de ne pas être à la hauteur, mais on m'a toujours dit que j'étais une nature éducable et je compte sur l'exemple pour me perfectionner. J'aurai donc l'honneur de me présenter demain à votre ménagerie, affectant les dehors de l'homme en marchant sur mes deux pattes de derrière, mais ce ne sera, croyez-le bien, que pour vous offrir de grand cœur mes deux pattes de devant. » Il allait, paré du pseudonyme de Pyrope l'Escarboucle, allusion à ses origines créoles, éblouir l'assistance entière…

Les nombreux jeux et les canulars auxquels se livrait la ménagerie agathopédique, ses agapes gourmandes, pantagruéliques et cocasses, ses fêtes bruyantes et joyeuses, d'abord dans des cafés et des restaurants du centre de la ville, puis bientôt dans ses propres locaux, 10 galerie de la Reine et ensuite 8 Villa Hermosa, à deux pas de la place Royale, ont tour à tour, et des années durant, amusé, diverti,

déconcerté, dérangé ou scandalisé les Bruxellois. Mais ce que la ménagerie a fait de mieux, me semble-t-il, son grand titre de gloire pour ainsi dire, ce sont ses diverses publications. L'une des plus remarquables est l'*Annulaire agathopédique et saucial* publié anonymement chez Labroue et Cie, rue de la Fourche à Bruxelles, en 1849, et illustré d'une stupéfiante gravure paillarde de Louis Huard, où l'on voit un énorme cochon portant un tablier et tenant un couteau et une fourchette entre les pattes avant, deux jeunes femmes alanguies assises sur un tonneau et, juste devant, un homme ivre mort, affalé, les jambes écartées sur le sol.

Tout indique que le principal collaborateur de l'*Annulaire* était Renier Hubert Ghislain Chalon (ou Châlon, selon certaines sources), auteur de plusieurs ouvrages agathopédiques, qui restent des modèles de mystifications littéraires. Né en 1802 et décédé en 1889, il a été un des tout premiers membres de la mémorable Société, sous le pseudonyme de Goupil le Renard et avec la charge d'en être le « vétérinaire », tâche très importante consistant à aller rendre visite aux Agathopèdes malades, ou qui prétendaient l'être, pour s'assurer qu'ils l'étaient bel et bien et qu'ils avaient donc un motif sérieux de ne pas participer aux réunions. René Chalon était, au vrai, une grosse tête, et même un gros cumulard, vu qu'il était archéologue, bibliophile, numismate, spécialiste en sphragistique (la science des sceaux et des cachets), écrivailleur (il est l'auteur des *Seigneurs de Florennes*, savant ouvrage sur les sceaux et les monnaies des comtes), membre de l'Académie royale de Belgique, président de la Commission des monuments et conservateur en chef de la Bibliothèque royale.

Une des grandes mystifications littéraires de Renier Chalon est signé J. F. Boussard et s'intitule *Les Leçons de Pierre-Paul Rubens*, sous-titré « ou fragments épistolaires sur la religion, la peinture et la politique, extraits d'une correspondance inédite, en langues latine et italienne, entre ce grand artiste et Ch. Rég. d'Ursel, abbé de Gembloux » – une mystification « si crédible et si bien faite qu'elle passe encore aujourd'hui parfaitement inaperçue ». Étant donné que cette édition date de 1838, je la qualifierais de pré-agathopédique. Dois-je préciser que les fragments épistolaires qu'elle contient sont apocryphes et que l'abbé Charles Réginald d'Ursel n'a jamais existé ?

Douze ans plus tard, Renier Chalon devait frapper encore plus fort

en publiant, à Mons, le *Catalogue d'une très riche mais peu nombreuse collection de livres provenant de la bibliothèque de feu M. le comte J.-N.-A. de Fortsas* – collection extraordinaire, qui était proposée à la vente à Binche, le 10 août 1840, en l'étude de M^e^ Mourlon, rue de l'Église. Dans la notice biographique, on peut lire que le comte de Fortsas « n'admettait sur ses tablettes que des ouvrages inconnus à tous les bibliographes et catalogistes […], expulsant impitoyablement de ses rayons des volumes payés au poids de l'or, des volumes qui eussent été l'orgueil des amateurs les plus exigeants, sitôt qu'il apprenait qu'un ouvrage, jusqu'alors inconnu, avait été signalé dans quelque catalogue ». En réalité, quarante-neuf des cinquante-deux pièces décrites étaient imaginaires. Tout comme le comte de Fortsas, créature que Renier Chalon avait inventée pour la circonstance, à l'instar de l'abbé Charles Réginald d'Ursel.

Décrivant en 2001 une réédition de ce *Catalogue*, le libraire Pierre Saunier souligne : « Quel ne fut pas l'émoi des grands bibliophiles, érudits, savants et libraires d'Europe devant tant d'alléchants trésors, d'autant que son facétieux et habile instigateur avait pris soin de viser, dans ses notices à clefs, chacun d'eux selon leurs travaux, leurs centres d'intérêt et leurs manies respectives. Les ordres et les commissions affluèrent, le conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles obtint même un crédit exceptionnel, de hautes personnalités annoncèrent leur venue à Binche, des mandataires et des collectionneurs s'y pressaient déjà… Devant un tel succès, mieux valait opérer une retraite prudente. Huit jours avant la vente promise à une éclatante réussite, MM. les amateurs se virent informés que la précieuse bibliothèque avait été acquise par la ville de Binche pour sa bibliothèque municipale… »

Pour sa part, Michel de Ghelderode, toujours prompt à remodeler les personnages et les faits de l'Histoire, a donné de cette étonnante supercherie agathopédique une conclusion différente : « Les bibliophiles de l'Europe entière débarquèrent le jour du carnaval à Binche, où ils furent accueillis par les gilles, et apprirent que le comte de Fortsas, dont on allait disperser la prodigieuse bibliothèque, n'avait jamais existé ! » La version du dramaturge, évidemment, est romancée, puisque la dispersion de la collection du comte de Fortsas avait été annoncée pour le 10 août, au cœur de l'été, et que le carnaval de Binche commence le mardi gras, soit le jour précédant le

mercredi des Cendres, qui marque, chaque année, le début du Carême.

Renier Chalon n'a pas été le seul des Agathopèdes à avoir publié des livres. Parmi ses pairs, figure aussi Henri Philibert Delmotte, né à Mons en 1798 et mort dans la même ville en 1884, après avoir successivement été bibliothécaire, greffier des États de la province du Hainaut, garde des Archives de l'État et commissaire d'arrondissement à Nivelles puis à Tournai (le peintre bruxellois Jean-Baptiste Madou a exécuté son portrait). Il avait droit au pseudonyme de Tybert le Chat. On lui doit *Mes pensées ou Petites Idées d'un cerveau étroit* (1819), *Scènes populaires montoises* (1834) et, surtout, *Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay Roux et la Palingénésie australe*, signé « Tricadé-Nafé-Théobrôme de Kaout't'Chouk, gentilhomme breton et sous-aide à l'établissement des Clyso-Pompes », un ouvrage pré-agathopédique, lui aussi, étant donné qu'il a été édité à Mons en 1835 et qu'il narre, il va sans dire, un périple imaginaire et invraisemblable, à bord d'un improbable navire baptisé *La Calembredaine*. Une des îles visitées s'appelle l'île de la Civilisation, où l'on ne plaisante pas avec les lois et les citoyens. Chaque ministre porte ainsi un nœud coulant autour du cou afin que tout électeur ait la possibilité de l'étrangler en cas d'abus de pouvoir. Quant aux parlementaires, ils sont tous sourds et muets, de telle sorte qu'il n'y a jamais de discussions oiseuses et stériles, lorsqu'ils se réunissent.

Autre écrivain de la Société Pantechnique et Palingénésique des Agathopèdes : Guillaume-Marie-Antoine Gensse (1801-1864), lequel avait, paraît-il, un « esprit vif et enjoué », capable de saisir « d'instinct les rapports burlesques de deux idées ». Il est l'auteur d'un long poème, *Le Dîner gastronomique* (1856), et de plaquettes farfelues et irrespectueuses d'une rareté insigne, qu'on a réunies en 1867, à Bruxelles, sous le titre *Œuvres philosophiques, médicales, posthumes, humanitaires et complètes du Docteur Cloetboom* (le pseudonyme animalier de Guillaume Gensse était Cloetboom le Mulet). Ce volume contient notamment une dissertation, dont le titre à lui seul est une invitation à la franche rigolade : *Aperçu iconoclastique sur les différents procédés employés dans la fabrication de l'huile de cailloux, et manière de se servir de cette substance métallurgique dans la guérison des affections cutanées du pibus*, un « incroyable feu d'artifice verbal abusant de termes médicaux, scientifiques, techniques et poétiques, enchevêtrés dans un discours parodiant les communications et les démonstrations

des colloques des sociétés savantes » (Pierre Saunier).

Des personnalités belges très connues ont été en leur temps des Agathopèdes : le sculpteur Eugène Simonis, le général et ministre de la Guerre Bruno Renard (il a été officiellement chargé, en tant que quatrième Grand-Maître de la Société, de remettre au roi Léopold I^{er}, dont il était l'aide de camp, un exemplaire de l'*Annulaire agathopédique et saucial*), l'avocat et homme politique Auguste Orts, les peintres Félix Bovie, Jean-François Portaels, Louis Verwée et François Stroobant, le mathématicien Lambert Quételet, l'imprimeur Henri Joseph Hoyois, les architectes Alphonse Balat et Constant Serrure, le graveur et aquafortiste Félicien Rops, le poète André Van Hasselt, le romancier Charles De Coster, et j'en passe… En somme, le gratin, ou presque, du pays à l'époque. Et des personnalités qui, de nos jours, sont pour la plupart des noms de rues familiers à tous les Belges.

Voir : *Anthologie de la subversion carabinée* ; Humour.

Agneau mystique (L')

À la fin de *La Chute*, le récit d'Albert Camus publié en 1956 (et dont le succès, dit-on, aurait impressionné l'Académie suédoise dans le choix du prix Nobel de littérature en 1957), le narrateur, Jean-Baptiste Clamence, demande à l'homme auquel il se confie, et qu'il appelle « cher monsieur » ou « mon cher compatriote », de bien vouloir ouvrir un placard, où il a enfermé un tableau. Il s'agit des *Juges intègres*, un des vingt-quatre panneaux du « fameux » retable de frères Van Eyck, *L'Agneau mystique*, volé dans la cathédrale Saint-Bavon de Gand, la nuit du 10 au 11 avril 1934, panneau qu'on n'a jamais retrouvé et qui a été remplacé par une « excellente » copie.

La disparition des *Juges intègres* est une des nombreuses étonnantes péripéties de l'histoire de *L'Agneau mystique*. Commencé par Hubert Van Eyck (circa 1370-1426) et achevé en 1432 par son frère Jean Van Eyck (circa 1390-1441), le maître absolu des primitifs flamands, le retable est généralement considéré comme l'œuvre à la fois la plus géniale, la plus riche, la plus fouillée et la plus complexe de toute la peinture occidentale. « Action, lumière, dessin, tout est admirable

d'harmonie, de pensée, d'exécution », écrira Jules Michelet qu'on ne pourrait soupçonner de complaisance religieuse… Mais cela n'a pas empêché que le retable ait été démantelé après les révoltes iconoclastes du XVIe siècle et que, comme pour s'en débarrasser à jamais, les partisans de Guillaume le Taciturne aient voulu l'offrir à Élisabeth Ire d'Angleterre. Et cela n'a pas empêché non plus qu'à l'époque de Napoléon, les panneaux centraux aient été amenés à Paris et que les panneaux latéraux, eux, aient été vendus à un marchand d'art, avant que le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, en 1816, en fasse personnellement l'acquisition pour trois fois rien : une somme équivalente à cent cinquante euros !

En 1894, la majeure partie du polyptique aboutira au musée Kaiser Friedrich de Berlin, où de nouveaux iconoclastes n'hésiteront pas à scier les panneaux extérieurs en leur milieu afin de rendre l'ensemble prétendument plus cohérent, plus symétrique et plus visible. Après la Première Guerre mondiale, en vertu d'une disposition inscrite dans le Traité de Versailles en 1919, *L'Agneau mystique* sera restitué par l'Allemagne à la Belgique comme dommage de guerre et sera aussitôt replacé dans la cathédrale Saint-Bavon de Gand (du temps des frères Van Eyck, elle n'était encore qu'une simple église paroissiale, l'église Saint-Jean).

Dans la nuit du 10 au 11 avril 1934, le ou les voleurs ne se sont pas seulement emparés des *Juges intègres*, ils ont aussi subtilisé le panneau de *L'Agneau mystique* représentant saint Jean-Baptiste. Or, en novembre de la même année, ce panneau sera rendu, à la suite d'un échange de courriers rocambolesque entre l'évêché de Gand et un mystérieux correspondant qui signait ses lettres des initiales « D. U. A. » et qui prétendait détenir les deux peintures disparues. Cette personne réclamait un million de francs belges. Et pour prouver qu'elle était bel et bien l'auteur du double vol, elle avait procédé, geste magnanime, à la restitution sans frais de *Saint Jean-Baptiste*.

Est-ce la même personne qui, quatre ans plus tard, entrera en contact avec le gouvernement belge par l'intermédiaire d'un avocat et qui, cette fois, exigera la somme de cinq cent mille francs pour la restitution immédiate des *Juges intègres* ? On l'ignore. En revanche, on sait que le Premier ministre, Paul-Henri Spaak, refusera la transaction, déclarant qu'on n'était pas en Amérique et qu'on ne traitait pas avec des gangsters, alors que l'évêché de Gand était, en ce qui le concerne,

disposé à verser la rançon.

Les recherches policières ne donnant aucun résultat, l'évêché finira par faire appel à un spécialiste de la restauration des primitifs flamands, le peintre anversois Jef Vanderveken (1872-1964), afin qu'il réalise une copie des *Juges intègres* sur la base de toute une série de photographies, de documents d'archives et, surtout, d'une réplique exécutée par le peintre (liégeois ?) Michiel Coxcie (1499-1592) à la demande de Philippe II. Jef Vanderveken était en train d'y travailler lorsque, en août 1942, les Allemands se sont de nouveau emparés du retable et l'ont transporté au célèbre et extraordinaire château de Neuschwanstein, construit à l'initiative de Louis II de Bavière. Par la suite, ils l'ont entreposé dans la mine de sel d'Altaussee en Autriche, cette incroyable caverne d'Ali Baba où, durant toute la Seconde Guerre mondiale, les nazis n'ont pas arrêté d'entasser des milliers d'œuvres d'art en provenance des divers pays envahis par les armées hitlériennes.

Le 30 octobre 1945, la ville de Gand en liesse fêtera le retour du retable entre ses murs. Dans l'intervalle, Jef Vanderveken avait achevé sa copie des *Juges intègres*, et avec un tel soin et une telle maîtrise dans l'exécution que, comme le laisse clairement entendre le narrateur de *La Chute*, on n'y voit que du… feu. Enfin, pas tout à fait : un des dix juges du panneau, celui qui est vêtu de vert et porte un chapeau brun orange, a de profil les traits du roi Léopold III. Lequel a succédé à son père Albert I^{er} en 1934, mort accidentellement lors d'une escalade solitaire à Marche-les-Dames, le long de la Meuse. C'est-à-dire l'année mémorable du vol des deux panneaux de *L'Agneau mystique*.

Albert Ier

Le roi chevalier.

Impossible d'évoquer Albert I^{er} (1875-1934) sans recourir à ce surnom. J'allais dire : ce nom de guerre. Ce qui, en l'espèce, serait parfaitement justifié puisque le souverain a tout de suite pris la tête des forces armées belges, le 4 août 1914, lorsque les troupes allemandes, violant les traités internationaux, ont pénétré en Belgique. Et, surtout, puisque durant quatre longues et terribles années, il leur a

opposé une résistance farouche avec ses officiers et ses soldats repliés sur l'Yser, dans la boue et la puanteur des tranchées, comme des porcs promis aux abattoirs. Bien qu'il soit resté en liaison constante avec les Alliés, il a de surcroît veillé à demeurer le maître de son petit lopin de pays, en refusant de jeter son armée dans des opérations militaires hasardeuses.

Roi chevalier et chevaleresque. Indomptable. Irréprochable. Comme sa femme, la reine Élisabeth (1876-1965), pourtant bavaroise, qui n'a jamais hésité, elle, à venir secourir les blessés sur le front.

Roi modèle, de la race des chefs de légende, Jeanne d'Arc ou du Guesclin. Ce qui lui vaudra, après la guerre, un accueil triomphal à chacun de ses voyages à l'étranger : à Paris en 1918, à New York, Washington et Los Angeles en 1919, à Lisbonne et Rio de Janeiro en 1920, à Londres et Madrid en 1921, à Rome en 1922, une date où le Quirinal et le Vatican ne s'étaient pas encore réconciliés…

Roi qui, en réalité, n'aurait pas dû être roi et qui ne doit son accession au trône, le 23 décembre 1909, qu'à un concours de circonstances. Car Albert I^{er}, contrairement à ce que pensent beaucoup de gens, n'est pas le fils de Léopold II : il en est le neveu. Si le seul fils légitime de Léopold II, le prince Léopold, n'était pas mort en 1869, à l'âge de dix ans, et si son propre frère aîné, le prince Baudouin, n'avait pas succombé en 1891, à l'âge de vingt-deux ans, Albert I^{er} aurait peut-être mené une existence paisible et discrète dans l'ombre du premier ou dans l'ombre du second, à s'adonner à l'alpinisme, son sport favori. Et il ne serait peut-être jamais allé au Congo. Il s'y est rendu à trois reprises, en 1909, en 1928 et en 1932, alors que Léopold II, qui en avait été le monarque absolu et le propriétaire exclusif de 1885 à 1908, n'y a pour sa part jamais mis les pieds. Albert I^{er} s'est d'ailleurs passionnément intéressé au développement économique du Congo, à son aménagement par des voies de communication (en particulier le chemin de fer reliant le Bas-Congo au Katanga achevé en 1928), aux problèmes de santé des indigènes et à la protection de la nature.

Roi auréolé d'une gloire immense et dont la mort d'une fracture du crâne, un matin froid de février 1934, au pied des rochers de Marche-les-Dames, qu'il était en train d'escalader en solitaire, ne pouvait être que celle d'un héros de tragédie. Ce qu'exprime fort bien Georges Rency, à grand renfort de majuscules, dans l'introduction de son livre

illustré *Albert, roi des Belges*, publié en 1936 : « Le coup de théâtre de la catastrophe de Marche-les-Dames a soudain recréé, dans notre monde moderne, l'atmosphère religieuse des tragédies antiques. Comme au temps d'Eschyle et de Sophocle, un peuple entier a communié dans le culte du Héros sacrifié. »

Impossible d'évoquer Albert I^er^ sans dire non plus un mot de la *Lettre au roi*, savoir le mémorandum prémonitoire que Jules Destrée lui a adressé en 1912 et où celui-ci, chantre socialiste de l'âme wallonne, lui demandait de réfléchir sur une séparation administrative de la Belgique, prémices d'un futur fédéralisme. « Une Belgique faite de l'union de deux peuples indépendants et libres, accordés précisément à cause de cette indépendance réciproque, ne serait-elle pas un État infiniment plus robuste qu'une Belgique dont la moitié serait opprimée par l'autre moitié ? » Après avoir pris connaissance de la *Lettre*, Albert I^er^ devait écrire à son secrétaire particulier : « J'ai lu la lettre de Destrée qui, sans conteste, est un littérateur de grand talent. Tout ce qu'il dit est absolument vrai, mais il est non moins vrai que la séparation administrative serait un mal entraînant plus d'inconvénients et de dangers de tout genre que la situation actuelle. »

Voir : Destrée, Jules ; Léopold II.

Alechinsky, Pierre

Ce qui me plaît chez Pierre Alechinsky (1927), c'est qu'il est un peintre littéraire, qu'il met très souvent des mots en images ou qu'il les intègre dans ses œuvres, considérant qu'ils y ont leur place comme n'importe quelle autre figure du réel (ou de l'imaginaire). Aux yeux de certains puristes (les puristes sont presque tous des gens calamiteux), il pécherait précisément par là : l'extrême, l'obsédante littéralité de son travail. Travail que j'ai découvert à la fin des années 1960 à la galerie Vokaer, rue de la Régence, à Bruxelles. Pierre Alechinsky y exposait un ensemble de lithographies auxquelles j'ai tout de suite adhéré.

S'il est un peintre littéraire, Pierre Alechinsky n'est pourtant pas un logographe, à l'instar de son ami Christian Dotremont. Mais sa

démarche créatrice doit beaucoup au fait qu'il a étudié durant plusieurs années l'illustration du livre, la typographie, la mise en pages, la photogravure, les techniques du papier et de l'imprimerie, et on a parfois le sentiment, quand on examine bien ses tableaux, ses dessins, ses estampes ou ses gravures, que chacun d'entre eux, même les œuvres où n'apparaît aucun mot ni aucune lettre de l'alphabet, est l'illustration d'un livre ou d'un texte. Fût-ce un livre imaginaire, un livre impossible, un livre virtuel, un livre qui n'est pas écrit et qui ne le sera jamais.

Pierre Alechinsky est du reste l'artiste contemporain qui, dans l'édition de langue française, a illustré le plus de livres. Qui plus est, il a lui-même régulièrement écrit et publié de nombreux textes depuis 1965. Je les répartirais, pour simplifier et peut-être de manière arbitraire, en trois grandes catégories : des textes autobiographiques, des textes poétiques et des textes sur l'art et les artistes, en particulier ceux qu'il a bien connus ou qu'il a fréquentés comme Christian Dotremont, Asger Jorn, « inventeur de théories » et sans doute la personnalité la plus forte du mouvement Cobra, Carl-Henning Pedersen, Alberto Gironella, Walasse Ting, Pol Bury ou Henri Michaux qui, dans ses dessins, aurait subi l'influence de Victor Segalen à la lecture de *René Leys*. J'aime beaucoup sa *Dette envers Ensor*, où il relève qu'en novembre 1949, tandis que Cobra « prend un élan spectaculaire au Stedelijk Museum d'Amsterdam », s'éteint le peintre ostendais, et où il donne une magnifique évocation de *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, un tableau qui, rappelle-t-il, avait « bouleversé » Emil Nolde en 1911. « Une marée mentale, écrit-il, entraîné par son enthousiasme. La fête installée dans un immense rectangle. Flash au magnésium. Ne bougeons plus ! Mais non, il s'agit de peinture : la

main – couleurs et pinceaux – parle mieux que les mécaniques et optiques d'une chambre noire. Elle cherche d'autres lignes, la main, des lignes plus réelles, des lignes qui n'appartiennent qu'à elle. Il y a un présent continu en peinture. Un temps absent des grammaires qui se joue du passé inaperçu et du futur mal embouché. »

Cette *Dette envers Ensor*, Pierre Alechinsky l'a insérée dans *Des deux mains*. Ce volume, qui rassemble une cinquantaine de textes et qui a paru en 2004, constitue une espèce d'autobiographie indirecte – une autobiographie par souvenirs (« souvenotes ») et portraits interposés. Il y parle notamment de musique (« Il m'est parfois nécessaire en dessinant de me fondre dans la partie lente du *Quintette* de Mozart ») et y égrène quelques souvenirs d'enfance qui ont laissé des traces palpables et tangibles à travers ses œuvres. « De loin en loin passent par mon pinceau des relents du carnaval de Binche. Les gilles dansent en sabots, agitent des grelots au son des clarinettes et des tambours ; leurs immenses chapeaux à plumes d'autruche, floconneux, forment des congères qui fondent, se disloquent et tournoient : trépidations d'avant-printemps, éruptions d'artifice, éjaculations volcaniques. Mais je m'interdis bien d'y retourner voir. Belge fixé en banlieue parisienne, j'aborde une fête que délaissent les artistes de là-bas. Ils ont trop le nez dessus. »

Voir : Binche ; Dotremont, Christian ; Ensor, James ; Peinture abstraite.

Alÿs, Francis

La notion d'art conceptuel s'applique fort bien au travail de l'Anversois Francis Alÿs (1959). Il s'appelle en réalité Francis De Smedt, possède une solide formation d'architecte (à Saint-Luc à Tournai et à l'Institut universitaire d'architecture de Venise) et vit à Mexico depuis 1986. Chez lui, en effet, la seule idée de créer est tout aussi importante que l'acte de produire, tout aussi importante que l'acte de *fabriquer* quelque chose de tangible et de palpable, comme un tableau qu'on peut accrocher au mur ou une sculpture qui peut orner un vestibule.

C'est la raison pour laquelle Francis Alÿs a réalisé de nombreuses vidéos et s'est plusieurs fois personnellement mis en scène dans l'espace public, entre autres à Mexico, en 1997, en poussant des deux mains un gigantesque bloc de glace durant plusieurs heures ; à Londres, en 2004, en traînant derrière lui une batterie produisant une musique minimaliste ; ou à Panama, en 2008, en repeignant à l'aide d'une brosse des bandes discontinues sur le macadam.

Des opérations gratuites et éphémères de prime abord, mais montrant clairement que l'artiste moderne n'est pas tenu de rester enfermé dans son atelier (son laboratoire privé) et que les happenings ne sont pas non plus l'apanage, la chasse gardée, des galeries. Dans ce registre, l'opération la plus spectaculaire imaginée par Francis Alÿs est, sans conteste, en 2002, la mobilisation de cinq cents étudiants péruviens qui, chacun muni d'une pelle, ont déplacé de dix centimètres le sable d'une dune de cinq cents mètres de longueur. La preuve par cinq cents qu'il est toujours possible de faire bouger… les montagnes. La preuve également que l'utopie peut être, elle aussi, mise en scène. À moins que cet épisode sud-américain n'ait constitué un éloge de l'inutilité à grande échelle.

Mais Francis Alÿs, artiste piéton et baladeur, ne s'est pas contenté de retoucher un paysage naturel, il a pareillement, en 2010, revisité l'histoire de l'art à travers *Fabiola*, un tableau très connu, datant de 1885, du peintre alsacien Jean-Jacques Henner (1829-1905), dont il a donné des dizaines de déclinaisons, de variations et de mutations plus ou moins visibles. Elles forment un ensemble étonnant, mais qu'il est difficile de regarder sans éprouver un certain malaise, comme si, par la multiplication de son profil, sainte Fabiola – martyre à Rome en l'an 399 ! – s'était métamorphosée en inquiétante créature. Une manière de faire du neuf avec du vieux ou une manière de conjuguer l'académisme pictural (reproche souvent adressé à l'œuvre de Jean-Jacques Henner) à l'innovation ?

Ancienne Belgique

Durant plus de deux décennies, de 1946 à 1967, l'Ancienne Belgique à Bruxelles a été, sans conteste, le plus célèbre music-hall de

Belgique. Sa notoriété, il la devait, d'abord et avant tout, à Arthur Mathonet (il en a été le fondateur en 1937) et, davantage encore, à son fils, Georges Mathonet, qui a eu le flair de faire venir dans son établissement de la rue des Pierres, entre la rue du Midi et le boulevard Anspach, une foule de chanteurs talentueux, aussi bien des vedettes et des artistes confirmés que des néophytes. Tout le monde, tout ce qui comptait à cette époque glorieuse de la chanson française, y est passé : Édith Piaf, Annie Cordy, Charles Trenet, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Catherine Sauvage, Dario Moreno, Jacques Brel, Barbara, Boby Lapointe, Philippe Clay, Adamo… Et aussi les yéyés, après que Georges Mathonet eut conclu un accord avec Bruno Coquatrix, le directeur de l'Olympia à Paris : Johnny Halliday, Claude François, Richard Anthony, Dick Rivers, France Gall… Ou encore Jacques Dutronc, en qui je vois un faux yéyé, un intrus chez les yéyés.

Ce qui a longtemps fait l'attrait de l'Ancienne Belgique, c'est sa double vocation : music-hall et cabaret. Le programme officiel du premier concert de Georges Brassens, en mai 1954, est à cet égard des plus révélateurs. L'auteur du *Gorille* y est présenté par ces mots : « Une gouaille gentille qui devient féroce au long des couplets. Brassens est calme. D'un calme réel, profond et intelligent. Ses yeux sourient avant ses lèvres et s'il ose dire aux hommes ce qu'il pense, personne ne lui en tient rigueur. C'est un ours, mais un ours tendre. » On y apprend par ailleurs qu'il « vit dans une impasse où fleurit un prunier et où grince une grille branlante », entouré de « trois chattes, trois chiens, un corbeau, une pie, un canard, un coq et une buse ».

Mais le plus étonnant était de constater que le tour de chant de Georges Brassens s'inscrivait alors en douzième position au sein d'un vaste spectacle réunissant treize numéros. Dont ceux des Deux Bramsons, « jeux d'adresse aux cerceaux », des Mathurins, qui étaient deux cascadeurs « burlesques », de la See Hee Troupe avec « toute l'adresse et la magie de leurs jeux orientaux » ou de Marcel Cornelis, un mime connu, dit le programme officiel, pour ses « fameuses histoires sans paroles », et « vedette du Théâtre Flottant ». Le treizième et dernier numéro, après le passage de Georges Brassens, était la prestation d'un trapéziste du nom de Mireilly's : « Se balancer là-haut, comme les oiseaux, doit être une sorte de griserie ! Pourtant, songeons au travail de tous les jours, au dur entraînement que nécessitent les exercices d'un trapéziste. » Cette double vocation, l'Ancienne Belgique

l'a conservée jusqu'à la fin des années 1950, avant de devenir uniquement une salle de music-hall, quoique le public eût toujours la possibilité de commander des boissons et de les déguster durant les spectacles.

J'ai le souvenir d'y avoir vu Jacques Brel en 1961 et en 1962 (il avait fait ses débuts à l'Ancienne Belgique en 1955 et il s'y est produit à neuf reprises), Georges Brassens en 1963 (en première partie, c'était l'insipide Isabelle Aubret), la formidable Barbara en 1964, Jean Ferrat en 1966, Boby Lapointe en 1967… J'y ai également vu Ricet Barrier, mais son tour de chance s'est effacé de ma mémoire.

L'époque glorieuse de l'Ancienne Belgique s'est achevée en 1967. Obligé d'entreprendre de coûteux travaux de consolidation, Georges Mathonet a été, bien entendu, amené à fermer le music-hall et, quatre ans plus tard, à en précipiter la faillite. Au cours des années qui ont suivi, mes pas m'ont souvent conduit dans les parages, et c'était comme si, rue des Pierres, j'assistais chaque fois au triste spectacle d'un chancre, qui n'arrêtait plus d'agonir. Pour cultiver la nostalgie, il n'y a rien de tel, j'en conviens, que de revenir régulièrement sur les lieux de ses petits bonheurs…

En 1993, l'Ancienne Belgique est devenue une institution culturelle de la Communauté flamande de Belgique et, après avoir été rénovée, a rouvert ses portes en 1998 – des portes qui, à présent, donnent sur le boulevard Anspach. C'est désormais un music-hall démocratique, où se retrouve la fine fleur du rock et de la pop music. Lorsque Stromae y est venu, en décembre 2013, c'est sans doute en toute connaissance de cause, en souvenir du bel âge d'or des années 1950 et 1960, que ses fans l'ont appelé « le Jacques Brel du rock »…

Voir : Brel, Jacques ; Stromae.

Anderlecht

Longtemps, jusqu'à mes douze ou treize ans, Anderlecht n'a été pour moi qu'un club de football, et j'étais loin d'imaginer alors qu'une des dix-neuf communes de l'agglomération bruxelloise s'appelait ainsi. Quand il en était question à la radio, dans les journaux, que mon père

ramenait à la maison, et à l'école avec mes camarades de classe, un nom revenait sans cesse : Jef Mermans (1922-1996), *alias* le Bombardier. On s'identifiait à lui chaque fois qu'on tapait sur un ballon (ou une balle de tennis) dans la cour de récréation ou sur un terrain vague et chaque fois qu'on dribblait proprement un adversaire.On s'échangeait des chromos avec sa bouille de boxeur, on était persuadé que personne ne jouait au football mieux que lui dans le monde entier, pas même Alfredo Di Stephano, pas même Ferenc Puskás. Et vu qu'on le vénérait, on était presque tous forcément, aveuglément, des supporters d'Anderlecht, des supporters des Mauves. Mes rares camarades de classe qui ne l'étaient pas défendaient le Daring, l'équipe rivale de Molenbeek-Saint-Jean, la commune limitrophe.

Né à Merksem près d'Anvers, Jef Mermans était entré au RSC Anderlecht à l'âge de dix-huit ans et demi en 1941, venant de l'obscur club de Tubantia Borgerhout, et il ne devait le quitter qu'en 1957, après avoir remporté à sept reprises le titre de champion de Belgique (dont le tout premier pour Anderlecht en 1947) et avoir été trois fois le meilleur buteur du championnat national. En trois cent quatre-vingt-deux matchs joués avec Anderlecht, il aura d'ailleurs marqué trois cent trente-neuf buts ! Un phénomène du sport belge. Un phénomène belge tout court, sans doute le Belge le plus populaire dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale. En 1952, au sommet de sa gloire, il allait réaliser quelque chose qui n'était guère pratiqué à l'époque et qu'aucun sportif belge n'avait jamais osé entreprendre avant lui : écrire ses mémoires.

« A-t-on idée d'écrire ses mémoires à trente ans ? » C'est la première phrase de son livre, *Le Ballon et moi* (aux Éditions du Stade,

ça ne s'invente pas !). Conscient qu'il était « loin d'avoir fait le tour… du ballon rond », Jef Mermans se justifiait en déclarant non sans humour qu'il était d'un naturel bavard. « J'avouerais aujourd'hui, en signant des mémoires, que j'ai tout mon avenir derrière moi et que je me considère désormais comme un vétéran ralenti. Il n'en est rien. Je veux croire qu'il me reste encore une longue bande de terrain à parcourir avant d'arriver… au dernier goal. […] Depuis le temps que nous vivons ensemble, le ballon et moi, il nous est arrivé beaucoup de choses que j'ai envie de raconter. Et voilà tout… » Le bouquin est chouette, très chouette, sans prétention, bourré d'anecdotes amusantes, comme celle où il raconte son arrivée incognito à Anderlecht, en pleine saison 1941-1942. « […] deux délégués anderlechtois voulurent m'éconduire poliment lorsque je prétendis entrer au vestiaire. – Tubantia ? Vous dites que vous venez de Tubantia ? C'est sans doute le nom d'une fanfare, ça ? Ici, on joue au football et pas de la trompette ! »

L'autre grande vedette du RSC Anderlecht (fondé en 1908), c'est, bien entendu, Paul Van Himst (1943). Il y est entré, lui, juste après le départ de Jef Mermans, et il y est resté jusqu'en 1975. Huit fois champion de Belgique, porte-drapeau charismatique des Mauves sur tous les terrains d'Europe, il aurait pu être aussi adulé que Jef Mermans et être pareillement le sportif le plus populaire du pays si, à l'époque de ses exploits, il n'y avait pas eu l'immense, l'inaccessible Eddy Merckx. (Ils sont du reste très proches l'un de l'autre et sortent régulièrement en public ensemble, en particulier pour déjeuner à La Belle Maraîchère, place Sainte-Catherine, la place gourmande de Bruxelles.) Sa grande notoriété lui a tout de même valu, en 1981, de tenir un rôle dans *À nous la victoire*, le film de John Huston, aux côtés de Sylvester Stallone et de Michael Caine ainsi que d'autres footballeurs célèbres tels que Pelé, Bobby Moore, Osvaldo Ardiles ou Hallvar Thoresen, et plus tard, en 1997, d'être désigné meilleur footballeur belge du XX^{e} siècle.

Voir : Standard.

Anthologie de la subversion carabinée

Près de neuf cents pages de textes mutins livrées d'un seul bloc, un pavé lancé dans la mare des bienséances et des bonnes mœurs, un brûlot, tel est cet opus belge qui ne ressemble à aucun autre et que seul pouvait concocter un énergumène qui, lui non plus, ne ressemble à aucun autre. L'énergumène en question est Noël Godin (1945), natif de Liège mais ayant depuis belle lurette ses pénates à Bruxelles, alias Georges Le Gloupier, entarteur intermittent, et dont chaque entartage est toujours un grand happening de loufoquerie médiatique (n'en déplaise à Marguerite Duras, à Maurice Béjart, à Henri Guillemin, à Jean-Luc Godard, à Bill Gates, à Nicolas Sarkozy et à une dizaine d'autres), Pied Nickelé de velours, tendre scélérat à qui l'on donnerait le bon Dieu sans confession, au cas – bien improbable – où il croirait en Dieu, ses saints et ses pécheurs. (Encore qu'il soit affublé d'un prénom bien chrétien et qu'il ait longtemps collaboré, dans les années 1960 et 1970, au très catholique mensuel *Amis du film et de la télévision*…)

Après avoir été refusée un peu partout en France, en Navarre et en Belgique, cette irrévérencieuse brique noire a finalement paru en 1988 à L'Âge d'Homme, à Lausanne. Ce qui m'a laissé pantois à l'époque, ce qui continue de m'interloquer (alors que l'*Anthologie* est ressortie en 2012 dans une « nouvelle édition revue et complétée »), c'est que Noël Godin a mis plus de quinze ans à traquer à la loupe les innombrables *écrits subversifs* à travers tous les genres littéraires ou paralittéraires : le libelle, le reportage, le roman-feuilleton, le poème satirique, le traité d'histoire, le dessin pamphlétaire, le tract, l'interview, les mots croisés, l'utopie, le placard, le ciné-script, l'essai théorique, le conte licencieux, le vade-mecum, le comic-strop, la notice biographique, la chanson pillarde [*sic*], la critique d'art, la harangue, l'aphorisme, la pièce de théâtre, la chronique judiciaire, la préface, la lettre d'insultes, la ghost story…

Impressionnant, car les noms des fauteurs de troubles qu'on rencontre ici ne sont pas toujours exactement ceux qu'on attendait. Ne serait-ce que celui de Paul Claudel. Dans la première version de deux de ses pièces de théâtre les plus connues, *La Ville* (1893) et *L'Échange* (1894), certaines répliques s'apparentent, de fait, et à s'y méprendre, à de véritables appels à la révolte. « Il ne faut plus de riches ! », crie ainsi un des personnages de *La Ville*. Ce qui conduira le peuple à promener la tête de son souverain au bout d'une pique ! Plus tard,

dans ses *Mémoires improvisés* (1941), Paul Claudel confessera : « Je trouvais dans l'anarchie un geste presque instinctif contre ce monde congestionné, étouffant, qui était autour de nous. » Dans le même ordre (désordre ?) d'idées, Noël Godin cite des textes pourfendeurs dus, entre autres, à Honoré de Balzac, à Prosper Mérimée, Henrik Ibsen, Gaston Leroux ou à Paul Valéry, dont l'œuvre ciselée et cérébrale inspire en général le respect. Ou encore à l'étonnant Jean Richepin, un des rares compagnons littéraires d'Arthur Rimbaud. Avant d'être accueilli à bras ouverts à l'Académie française par Maurice Barrès, il aura été l'homme de tous les excès, de toutes les licences et de toutes les provocations. À preuve ses premiers livres, comme *La Chanson des gueux* (1876), qui allait être saisi et condamné à la destruction, *Les Caresses* (1877), *Le Pavé* (1883) ou *Les Blasphèmes* (1884), sa façon invraisemblable de s'habiller et de « balocher » (flâner en rigolant) et son besoin presque viscéral d'« allumer les marmites » à la moindre occasion, au grand dam des bourgeois du Tout-Paris et de ses « croqueurs d'agneaux mystiques ». Tous ces auteurs voisinent la clique des empêcheurs de rester sagement dans ses pantoufles, des grands ancêtres comme Jonathan Swift ou Charles Fourier, à Pascal Bruckner ou Jean-Pierre Bouyxou, en passant par les incontournables Georges Darien ou Laurent Tailhade et les méconnus tels que Charles Gallo ou Paul Paillette. Empêcheurs qu'il baptise tour à tour « pisse-copies dissidents », « anars sirop d'coing », « agitateurs holpif », « utopistes un peu azimutés », « stratèges fute-fute », « galope-les-cotillons aux fesses en gouttes d'huile », « marie bon bec de l'anti-psychiatrie sauvage naphtalineuse »…

Dans son vaste inventaire, Noël Godin n'a pas oublié ses compatriotes, lui qui n'est certainement pas patriote et qui n'a guère de chance de l'être, copains ou pas, vieilles noix ou jeunes branches : Georges Eekhoud, Marcel Mariën, Jean-Marie Decheneux, auteur en 1966 d'une stupéfiante *Lettre à l'Assistance publique*, Marcel Moreau, Raoul Vaneigem… Et il n'a pas oublié son double, Georges Le Gloupier, « abîme d'érudition pour le moins haltata ».

Voir : Agathopèdes ; Humour ; Violence.

Anvers

D'où vient qu'on soit attaché à sa ville natale ou à son village natal, même si on n'y a pas habité longtemps ? Moi, c'est Anvers, la seule ville olympique belge. Je n'y ai vécu que deux années, mais comme mon père y travaillait et que ma mère et lui, qui avaient émigré à Bruxelles pour échapper à l'armada des V1, y avaient gardé leurs plus proches relations, j'y suis retourné très souvent avec eux après la guerre, deux fois par mois en moyenne, jusqu'au sortir de mon adolescence. De là à prétendre que je me sens anversois…

J'étais alors supporter de l'Antwerp, le matricule numéro 1 de la Ligue nationale belge de football, et donc le plus ancien club de football du pays, et accessoirement des deux autres équipes anversoises évoluant à l'époque en première division, Berchem et le Beerschot, dont les couleurs, le mauve et le blanc, sont aussi celles d'Anderlecht.

Mon joueur préféré était Rik Coppens. Dans les années 1950, il était attaquant au Beerschot, et on le considérait comme l'enfant terrible du football belge : il n'en faisait qu'à sa tête, à l'instar d'Éric Cantona à Manchester, dribblait presque aussi bien que Pelé, marquait des buts somptueux, à la manière inattendue de Lionel Messi. Surtout, il avait une bouille. Elle ressemblait un peu à celle de Rik Van Looy, qui était, lui, mon coureur cycliste préféré, et dont le majestueux surnom, l'empereur de Herentals, comme par hasard une petite ville de la province d'Anvers, lui allait à merveille, tant il était impérial sur son vélo – Rik II pour les aficionados, successeur de Rik I, Rik Van Steenbergen, anversois pur jus, la gloire du Sportpaleis.

À Anvers, dans ces années-là, on parlait aussi bien le français que le flamand, et même ceux qu'on appelle les petites gens parlaient les deux langues. Du reste, il y avait deux journaux francophones à Anvers, *Le Matin*, de tendance libérale, et *La Métropole*, de tendance catholique, et mon père, qui n'était ni libéral ni catholique, rapportait à la maison tantôt l'un et tantôt l'autre selon, je suppose, ses curiosités et ses humeurs. Lesquelles n'étaient pourtant jamais très changeantes. J'ai appris, des années plus tard, que Jacques Sternberg et Guy Vaes, tous deux natifs d'Anvers, avaient travaillé en même temps au *Matin*, dans le même bureau de rédaction, face à face, et qu'ils s'occupaient des chiens écrasés.

Anvers a donné à la littérature française de Belgique un très grand nombre d'écrivains remarquables – surtout des romanciers et des poètes. Outre Jacques Sternberg et Guy Vaes, qui ont été des amis et des créateurs que j'ai toujours admirés, il y a (j'opte pour l'ordre alphabétique) :

Roger Avermaete, le fondateur de la revue d'avant-garde *Lumière*, historien de l'art belge et, en 1933, auteur d'une belle biographie du plus célèbre des citoyens d'Anvers, Pierre Paul Rubens (il avait vu le jour en Westphalie) ;

André Baillon, chez qui se confondent la vie et l'œuvre tumultueuses ;

Pierre Della Faille, poète du feu ;

Charles Dumercy, souverain maître en aphorismes, ce « Paladin de la Basoche », ainsi que l'a surnommé Eugène Robert, un des collaborateurs de *L'Art moderne* d'Octave Maus, ce « radoteur qui ne veut pas en avoir l'air », selon la romancière hollandaise Neel Doff ;

Georges Eekhoud, qui a été un tout des premiers romanciers de la fin du XIX^e^ siècle à avoir ouvertement, et avec talent, évoqué l'homosexualité masculine ;

Max Elskamp, dont la poésie aérienne, aux accents verlainiens, est un perpétuel enchantement ;

Marie Gevers, chantre des eaux mortes, des digues fuligineuses et des météores ;

Robert Guiette, le poète parfait de l'exigence ;

Paul Joostens, dadaïste étrange et ténébreux ;

Werner Lambersy, poète malade fou de poésie ;

Françoise Mallet-Joris, dont chaque roman raconte l'ivresse des relations humaines et qui a célébré « Anvers-la-Magnifique » en 1999 dans *Sept démons dans la ville* ;

Marcel Mariën, paria et iconoclaste de velours, surréaliste plus surréaliste qu'André Breton ;

Paul Neuhuys, qui a fait de *Ça ira* une cellule éditoriale pleine de petites plaquettes merveilleuses, et qui a écrit une foultitude de vers clownesques ;

Michel Seuphor, peintre de l'abstraction géométrique et écrivain des figurations de l'âme…

Sans oublier Émile Verhaeren, né à Saint-Amand près d'Anvers, en qui Stefan Zweig devait voir le plus grand poète de langue française, au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles.

Ni le fils de Marie Gevers, Paul Willems, dont tout le théâtre exalte une certaine magie du quotidien.

Et je n'oublie pas non plus Bob Claessens, communiste ardent et fervent, qui embrasait les salles à chacune de ses allocutions et de ses conférences, à Anvers ou ailleurs, et que j'ai vu en chair et en os, en 1969, à la librairie Corman à Bruxelles, rue Ravenstein, à la présentation de son dernier livre, *Notre Breughel*, par le romancier Charles Paron, autre communiste ardent et fervent.

Le Matin et *La Métropole* ont cessé de paraître la même année, en 1974, et c'est à peu près à ce moment-là, relation directe de cause à effet, que je me suis rendu compte qu'Anvers était en train de devenir un enjeu politique de toute première importance pour les nationalistes flamands et que la Volksunie, le parti qui les rassemblait et cristallisait le plus radicalement leurs idéaux, avec l'avocat Hugo Schiltz à leur tête, commençait à prendre la ville en otage et voulait en faire une enclave flamande exemplaire.

C'était quelque chose qui était palpable quand je marchais dans la rue, quand j'entrais chez un buraliste, au Meir ou à la place Verte, pour réclamer mes Gitanes, ou quand je m'asseyais à la terrasse d'un café, en face de l'Opéra, pour savourer un verre d'Élixir d'Anvers, cette liqueur jaune dont les Anversois se délectent depuis l'an de grâce 1863, l'année même où Charles De Coster entreprenait la rédaction de *La Légende et les aventures, héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*.

J'avais presque peur de m'exprimer en français. Ou bien, c'est bête, je parlais en prenant un fort accent parigot, comme si j'étais un touriste de passage venu admirer la magnifique maison de Rubens,

visiter le musée de la Photographie, acheter chez Del Rey un sachet de *handjes koekjes* (des biscuits en forme de main, une spécialité locale) et déambuler le long de l'Escaut – Schelde dans la langue d'Hugo Claus, le géant de la littérature flamande, décédé en 2008 dans un hôpital d'Anvers. Ou plutôt un hôpital d'Antwerpen.

En réalité, je fransquillonnais, et je me reprochais de le faire car j'ai toujours eu en horreur les Belges qui se croient obligés de dissimuler leur accent naturel derrière des intonations de voix fabriquées de toutes pièces.

Depuis, Anvers s'est flamandisé à l'extrême. Et en écrivant « à l'extrême », je ne fais pas un mauvais jeu de mots…

Voir : Barman, Tom ; Elskamp, Max ; Mariën, Marcel ; Plantin, Christophe.

Ardennes

J'ai toujours entendu dire qu'il y a deux Ardennes belges : l'Ardenne des Ardennais et l'Ardenne des touristes. Jules César a parlé de la première avec une sorte de lyrisme lié au fait que ses légions ont été surprises au fond des redoutables ravins de la Meuse et que huit mille de ses soldats ont été massacrés au cœur de cette contrée septentrionale recouverte d'une forêt qui, selon ses propres termes, était « d'une immense grandeur » (*ingenti magnitudine*) et « de toute la Gaule la plus vaste » (*totius Galliae maxima*). En 1333, Pétrarque, lui, l'a décrite en deux vers saisissants : « Rarement en son silence, en sa solitaire horreur / Une forêt pleine d'ombre m'a à ce point ému ! » *Ar dean*, dans l'antique idiome celtique, signifierait d'ailleurs forêt. En 1930, ne pouvant évidemment pas savoir que l'Ardenne serait quelques années plus tard le théâtre d'une des batailles décisives de la Seconde Guerre mondiale, le rédacteur anonyme d'une jolie plaquette touristique écrivait en toute insouciance : « C'est en vain que l'on chercherait par ses bois, ses fagnes et ses sommets à retrouver la trame du passé. La mémoire des faits les plus anciens s'est perdue ; tout est transposé dans une atmosphère de fantastique et de songe ; et le sol même a pris une sorte d'ampleur hiératique et mystérieuse qui

l'associe à ce point au mythe, qu'il semble réellement avoir été modelé par lui. »

Est-ce là la raison pour laquelle des chroniqueurs ont pris l'habitude de prétendre que les Ardennais ont un caractère ombrageux ? Mais pourrait-il en être autrement dans un pays d'humidité, de brume, de vent, de pluie, de gel, de sol ingrat, de vallées abruptes, de pierre grise, de volige, d'ardoise, de murs aveugles ? Du nord au sud, des Hautes Fagnes à la Semois, ils sont innombrables et confèrent aux fermes et aux logis de la région une singularité qu'on ne relève pas souvent, mais qui me frappe chaque fois que j'y suis. Comme si ces murs aveugles exprimaient une volonté délibérée de ne pas voir le monde, de se replier sur soi, de vivre sa vie dans le secret le mieux gardé.

L'Ardenne des touristes est beaucoup plus prosaïque. Son essor date des dernières décennies du XIXe siècle, quand elle a commencé à être quadrillée de routes principales et secondaires, et que son réseau de voies ferrées s'est très rapidement agrandi. Elle était même devenue au début du XXe siècle la destination favorite des villégiateurs belges qui affluaient de partout, y compris des plus petites communes flamandes. S'est alors produite une croissance hôtelière spectaculaire, dont on peut mesurer l'importance en parcourant la kyrielle de guides qui ont été publiés à cette époque et qui ont coïncidé avec le développement de l'industrie automobile. (Dans ces années-là, l'automobile était une affaire belge avec des marques nationales telles que Vivinus, Cosmos, Deschamps, Wilford, Imperia, Excelsior ou Minerva, qu'on ira jusqu'à surnommer « la Rolls de la Belle Époque ».) Un certain Émile Lacroix, auteur d'un guide pratique intitulé *Waulsort et ses environs* paru en 1910, constatait ainsi : « Aux hôteliers et aux hôteliers seuls, revient le mérite d'avoir su profiter de la situation géographique privilégiée de leur commune pour en faire le très important centre de villégiature d'aujourd'hui. »

Remarque qui s'applique aussi, bien entendu, à tous les autres centres de villégiature des Ardennes, où les hôtels de premier choix se livraient à une concurrence impitoyable : le Grand Hôtel du Luxembourg, le Grand Hôtel des Ardennes et le Grand Hôtel de l'Ourthe à La Roche, le Grand Hôtel Majestic à Durbuy, le Grand Hôtel du Commerce à Houffalize, le Grand Hôtel des Roches à Rochefort, le Grand Hôtel Gatin à Saint-Hubert (« le mieux tenu, le plus confortable

et le plus renommé ») – rien que des *grands* établissements, comme on le voit, munis d'eau courante, chaude et froide, de chauffage central, de salles de bains privées, de restaurants gastronomiques (avec la truite à toutes les sauces et les salaisons à toutes les modes), de bodegas, de terrasses fleuries, de garages, de billards, de tennis, de jardins, de parcs et, pour quelques-uns d'entre eux, de réserves privées pour la pêche et pour la chasse.

Et tous ces guides sont unanimes à saluer les merveilles naturelles des Ardennes : les Fagnes qui se trouvent dans la partie la plus élevée du pays, mais où rien n'a l'aspect des montagnes, l'Ourthe, la crête du Hérou, les cascades de Coo, la vallée de la Semois, le fond des Vaux à Rochefort, la Roche à Bayard à Dinant, la Roche du Pendu à Corbion, les grottes de Han avec sa Salle du Dôme, excavation colossale dont le regard, signale une brochure touristique parue en 1919, « peut à peine embrasser l'étendue (cent cinquante-quatre mètres de long, cent quarante mètres de large et cent vingt-neuf mètres de haut) et où l'hôtel de ville de Bruxelles tiendrait sans peine ! »… Impossible d'énumérer ici toutes les merveilles naturelles de cette superbe région, qui n'est plus du tout de nos jours le lieu de villégiature préféré des Belges.

En allant sur les traces d'Arthur Rimbaud (et de Paul Verlaine dont le père était d'origine ardennaise), j'ai longé la Meuse en voiture, de Dinant à Givet, en passant par Waulsort. Dans mes souvenirs, c'était une route fleurie et pittoresque, bordée de restaurants, d'hôtels (peut-être de charme), de pensions de famille entourées d'une plaine de jeu. Tous ces bâtiments sont désormais abandonnés, vestiges d'une époque où le tourisme était encore l'art de s'aventurer dans son propre pays et où prendre un avion vous coûtait les yeux de la tête.

Voir : Francorchamps ; Spa.

Art nouveau

L'Art nouveau est devenu une tarte à la crème de la culture en Belgique. Art nouveau par-ci, Art nouveau par-là, Art nouveau à droite, Art nouveau à gauche, Art nouveau au centre. Art nouveau

parfaitement visible, grâce à de très nombreuses réalisations architecturales signées en particulier Victor Horta, Léon Govaerts, Paul Hankar, François Hemelsoet ou Antoine Pompe. Art nouveau positivement *invisible* – tous ces bâtiments qui ont surgi, surtout à Bruxelles, entre 1893 et 1910 (il y en a eu environ mille cinq cents), et dont certains ont disparu, le plus symbolique et le plus spectaculaire restant, sans conteste, la Maison du Peuple, place Émile Vandervelde et rue Stevens, peut-être le chef-d'œuvre de Victor Horta, le témoignage le plus accompli de ce génie créateur natif de Gand. Qu'en 1964, les pouvoirs publics aient décidé sa démolition, alors qu'à sa naissance, en 1895, elle avait été saluée comme une cathédrale laïque et l'expression tangible et triomphante du Parti Ouvrier belge, qu'ils n'aient jamais tenu compte des protestations, ne serait-ce que celles, raisonnables, de la Société centrale d'architecture de Belgique ou celles d'architectes étrangers de renom tels que Mies van der Rohe ou Walter Gropius, qu'ils se soient ensuite empressés de la démanteler, avec l'approbation de vieux socialistes historiques comme Camille Huysmans, et qu'à sa place ils aient autorisé la construction d'un building d'une laideur confondante, voilà qui constitue une formidable énigme…

Encore qu'à cette époque, qui n'est pourtant pas si lointaine, l'Art nouveau n'eût pas le même statut que celui dont il jouit de nos jours et qui suscite sans cesse des publications inédites. L'Art nouveau n'était pas méprisé dans les années 1960, non, mais il n'était pas non plus apprécié à sa juste valeur, sous toutes ses facettes et à travers tous ses représentants : architectes, peintres, sculpteurs, décorateurs,

orfèvres, céramistes, maîtres verriers, affichistes, relieurs, illustrateurs… C'est là une des principales raisons pour lesquelles un grand nombre de maisons modern style n'étaient pas entretenues, qu'elles étaient défigurées ou carrément laissées à l'abandon. Il n'était pas rare non plus, çà et là à Bruxelles et dans l'agglomération bruxelloise, ou dans le quartier Cogels-Osy à Berchem, aux poètes d'Anvers, qu'elles soient mises en vente à des prix très modiques, mais qu'elles restent des mois entiers, et parfois même deux ou trois ans, sans trouver d'acquéreurs.

En outre, le design Art nouveau n'avait alors aucune cote, à telle enseigne que les collectionneurs, comme Anne-Marie et Roland Gillion Crowet, qui s'y intéressaient, passaient pour des illuminés ou des maniaques dénués de goût et qu'ils avaient la possibilité d'acheter pour trois fois rien de superbes objets signés Van de Velde, Serrurier-Bovy, Craco, Finch, ou par des créateurs étrangers comme Daum, Gallé, Müller, Schneider ou Loetz. Au demeurant, les antiquaires dédaignaient sans la moindre honte tout cet attirail de chryséléphantines, d'appliques, de pâtes de verre, de grès, de tissus d'ameublement, de pendentifs et de breloques, qu'ils jugeaient indignes d'être exposés dans leurs boutiques et dont ils se débarrassaient vite fait chez les brocanteurs. Dans ces années 1960, je m'en souviens fort bien, le marché aux puces de Bruxelles, place du Jeu de Balle, n'était pas loin de ressembler à une gigantesque déchetterie vouée à l'Art nouveau.

Dans son ouvrage *Architecture moderne en Belgique*, publié en 1974, Pierre Puttemans signalait à propos de Victor Horta que « l'étranger s'en [était] longtemps plus soucié que nous » et que des Italiens et des Américains faisaient « régulièrement le pèlerinage à Bruxelles ». Il disait aussi qu'en Belgique, on commençait « à peine à prendre conscience de l'importance historique de cette œuvre » et à classer quelques-unes de ses réalisations, tandis que d'autres étaient ou détruites ou dénaturées, comme l'hôtel Frison, rue Lebeau, ou l'hôtel Verstraeten, avenue Louise. « Cependant, ajoutait-il, le jugement des meilleurs historiens est loin d'être unanime. Si certains louèrent beaucoup Horta, Pierre Francastel note, à propos de l'hôtel Tassel [rue Paul-Émile Janson] : "Le développement dans une arabesque linéaire purement décorative des éléments architectoniques qui constituent une structure en fer n'établit pas les conditions d'un style moderne.

L'addition du décor au technique ne crée pas le style." »

Pas de style. Ou encore un style qui n'en était pas un, qui était une injure violente à ce que doit être un style. Au fond, c'est le refrain qu'une certaine intelligentsia a chanté des décennies durant, et jusqu'à l'exposition d'Europalia en 1980, au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, dès lors qu'il était question d'Art nouveau. Par bonheur, on n'en est plus là aujourd'hui. Mais en le mettant à toutes les sauces, comme on n'arrête pas de le faire, on court le risque de l'affadir et de le considérer comme un mouvement artistique complètement banal.

Voir : Horta, Victor ; Van de Velde, Henry.

Astérix chez les Belges

Publié en 1979, *Astérix chez les Belges* est la vingt-quatrième aventure du petit guerrier gaulois créé juste vingt ans auparavant par René Goscinny et Albert Uderzo, dans le tout premier numéro de la revue *Pilote*. À l'instar de milliers d'autres Belges, j'ai acheté cette bande dessinée à sa parution. Jusque-là, je ne connaissais le célèbre personnage et ses principaux comparses que par ce que tout le monde en disait et pour avoir lu *Astérix aux Jeux olympiques* en 1968, l'année des Jeux olympiques d'été à Mexico.

Comme je n'en avais gardé que de vagues souvenirs, j'ai relu *Astérix chez les Belges*. C'est l'album de tous les lieux communs éculés, dès lors qu'il est question de la Belgique – à tout le moins dès lors qu'il en était encore question dans les années 1970 et 1980. À cette époque, Coluche, il est vrai, s'en était mêlé et la France entière, pliée en quatre, prenait son humour pour de l'argent comptant. Je ne sais pas où René Goscinny, d'ordinaire inventif et drôle, avait la tête en bâtissant son scénario et ses dialogues, mais ce qui est sûr, c'est que ceux-ci charrient un bon nombre de colucheries et de coluchades, avec ses « une fois », ses « moules frites », ses « carabistouilles » (un mot qu'on utilise également dans le nord de la France et qu'on entend dans *Bienvenue chez les Chtis*), ses « baises », ses « draches », ses scènes de ripailles bruegéliennes (ou présentées comme telles), ses blondes opulentes (et moches) et sa litanie de patronymes et de surnoms tels

que Gueuselambix, Maelenkolix, Vandeuléflix, Boetanix, Obélixeke, Amoniake ou Chérieke. Sans omettre, suprême particularisme onomastique, Césareke. Et puis tous les Belges dessinés par Albert Uderzo ont des mines de soiffards, et même des mines patibulaires, et ont l'air totalement stupides. Je suis prêt à admettre qu'Albert Uderzo est caricaturiste et qu'il force le trait, qu'il le fait d'ailleurs à foison dans les autres albums de la saga d'Astérix, mais les Romains qu'il croque ici, soldats ou sénateurs, semblent, eux, beaucoup moins tournés en ridicule.

C'est d'autant plus regrettable que l'idée de départ d'*Astérix chez les Belges* est assez amusante : elle prend appui sur la fameuse phrase de Jules César, selon laquelle de tous les peuples de la Gaule, les Belges sont les plus braves. *Bravitude* (le mot, en 1979, n'avait pas encore été inventé par une certaine politicienne française), dont le monopole est contesté au village d'Astérix et qui entraîne aussitôt une compétition guerrière : qui des Belges ou des valeureux Gaulois de la Gaule celtique rasera, en un temps record, le plus de camps romains ? Et puis, je dois le reconnaître, l'album est émaillé de quelques excellentes trouvailles. Astérix constatant ainsi que le terrain n'est pas « très accidenté » en Belgique, un Belge lui répond : « Oué, dans ce plat pays qui est le mien, nous n'avons que des oppidums pour uniques montagnes. » De même, voir surgir à la dernière case d'une planche Dupont et Dupond casqués et armés ou, un peu plus loin, Manneken Pis « pressé » d'aller faire pipi, peut-être parce qu'il boirait de « la cervoise en cachette », montre bien que René Goscinny est un auteur talentueux – preuve patente que l'humour est, dans la grande majorité des cas, une révision des clichés et des lieux communs.

Balle pelote

« 15 et une chasse. »

J'ai souvent entendu cette formule (j'allais dire cette incantation) dans ma jeunesse. Elle équivalait en général à un compliment – une sorte de synonyme de « très bien », de « hourra » ou de « bravo ». Par exemple quand quelqu'un avait parfaitement répondu à une question difficile ou avait donné, contre toute attente, la solution d'une énigme, quand il avait réalisé un exploit ou marqué de beaux points lors d'un jeu ou d'un concours.

J'en ignorais à l'époque la signification exacte et l'origine. Un camarade d'école m'avait dit que « chasse » venait de Chasse Royale, une brasserie de la région bruxelloise établie chaussée de Wavre, non loin des casernes Rolin et de l'ancienne Plaine des manœuvres, là où se dressent aujourd'hui les bâtiments de la VUB, c'est-à-dire de l'Université flamande libre de Bruxelles. D'après ce camarade, « 15 et une chasse » voulait dire que dès qu'un joueur, dans je ne sais au juste quelle compétition, obtenait 15 points, il recevait en plus, et comme en guise de prime, une chope de bière… Je n'avais pas discuté. Du reste, je ne disposais d'aucun argument pour le contredire et lui montrer que son explication était des plus incertaines. Et pourquoi pas, tant qu'on y était, « 30 et une chasse » ou « 40 et une chasse » ?

Bien entendu, « 15 et une chasse » relève du vocabulaire de la balle pelote, ce sport qui, en Belgique, se pratique surtout, sans doute depuis la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, dans le Brabant, le Hainaut, le Namurois et la Flandre occidentale, et dont l'ancêtre avéré est le jeu de paume. Dans la présentation d'un petit livre publié en 1922, un certain Arthur Mayer va jusqu'à déclarer : « Le jeu de balle est sans conteste le plus beau, le plus hygiénique et le plus moral de tous les

sports. » Rien que cela !

La balle pelote repose sur des règles strictes. Elle se joue à la main et oppose deux équipes de cinq joueurs, le but consistant pour chacune d'entre elles à accumuler le plus de points : 15, 30, 40 et jeu. Elle possède une terminologie propre. « Chasse », précisément, en fait partie : c'est l'endroit du terrain ou hors des limites du jeu, marqué d'un trait ou avec le pied, où la balle est arrêtée par un pelotari. Et ce terrain porte, en l'occurrence, le nom de « ballodrome ». Celui-ci est le plus souvent la grand-place d'une commune ou le parvis d'une église, et il comporte deux parties, une première, la plus large, s'appelant « grand jeu », et la seconde, plus étroite, s'appelant par opposition « petit jeu ».

J'ai intitulé un de mes romans *Place du Jeu de Balle* (1980). Cette place de Bruxelles, dans le quartier des Marolles, a été spécialement érigée en 1853 pour la pratique de la balle pelote. Depuis 1873, elle est aussi, chaque matin, tout le monde le sait, le théâtre du marché aux puces.

Non, je ne connais guère les règles de la balle pelote, mais lorsque je parcours les pages sportives d'un journal, je tombe sur des termes qui me séduisent beaucoup. Je pense en particulier à « ballant », à « cordier », à « outre », à « mouche », à « courte » ou encore au verbe « contrerechasser ». Le terme que je préfère, le plus inattendu, est peut-être « armure ». Il n'a absolument rien à voir avec les défenses avec lesquels se protègent les soldats, gants, brassards, casques, brassières métalliques et *tutti quanti*. « Armure » signifie une mi-temps. « 15 et une chasse » pour qui le savait.

Barman, Tom

L'Anversois Tom Barman (1972) est souvent présenté comme le porte-drapeau du rock belge avec son groupe dEUS [*sic*], dont le premier album, *Worst Case Scenario*, date de 1994. D'aucuns affirment même qu'il est un des porte-drapeaux du rock européen. C'est ce que pensait notamment l'essayiste et critique Gilles Verlant, qui voyait en outre dans la chanson *Instant Street* un « chef-d'œuvre absolu » – des termes qu'il n'a pas été le seul spécialiste à avoir utilisés. Tom Barman

écrit en anglais les textes de ses chansons. Des choses, dit-il, que les Anglo-Saxons n'oseraient pas dire. Sur l'album *Fellowing Sea* sorti en 2012, il y a toutefois une remarquable et entraînante chanson en français intitulée *Quatre mains*. On y sent l'influence de Serge Gainsbourg, auquel Tom Barman a toujours voué une grande admiration et dont il a interprété le répertoire lors de divers concerts publics, en compagnie du pianiste Guy Van Nueten. Une interprétation assez jazzique, le jazz étant une de ses autres passions.

En 2003, Tom Barman a réalisé un premier long métrage, *Any Way the Wind Blows*, dans lequel le comédien flamand Matthias Schoenaerts tient un de ses premiers rôles. C'est un film choral et polyphonique, à l'instar de *Collision* (2005) et de *Puzzle* (2013) de Paul Haggis, et on peut se demander jusqu'à quel point celui-ci ne s'en est pas inspiré dans ces deux mises en scène. La formule consacrée voudrait que *Any Way the Wind Blows* raconte des « destins croisés ». Sauf que la demi-douzaine de destins qui intéressent ici Tom Barman ne se croisent pas. Ils se juxtaposent à Anvers, vont et viennent dans les maisons de la métropole, dans ses bâtiments privés ou publics (le commissariat de police), ses cafés, ses artères commerçantes, ses quartiers résidentiels, ses quais, son port, comme des âmes en peine, sans jamais trop savoir ce qui leur arrive. En d'autres mots, ce long métrage, c'est le destin d'Anvers – une ville auriculaire, pour reprendre l'adjectif d'Émile Verhaeren, et que Tom Barman filme comme il aurait sans doute filmé New York, avec de fréquents plans d'ensemble vus du ciel.

Coïncidence curieuse, en cette même année 2003, le cinéaste Erik Van Looy, qui est anversois lui aussi, a pareillement magnifié sa ville natale dans *Alzheimer Zaak*, un formidable thriller où Jan Decleir, sorte de Gérard Depardieu flamand par son allure très caractéristique et sa riche filmographie, joue un flic qui n'a plus toute sa tête et note au stylo à bille des noms et des numéros de téléphone sur ses avant-bras et sur ses mains. Depuis, Anvers est devenue la ville la plus filmée du cinéma et des séries télévisées belges.

Baroqueux

En 1768, la définition de « baroque » donnée par Jean-Jacques

Rousseau dans son *Dictionnaire de la musique* était péjorative : « Une musique *baroque* est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile et le mouvement contraint. Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des logiciens. » De nos jours, on pourrait définir le baroque musical en prenant complètement à rebours chacun des termes de Jean-Jacques Rousseau. Qui, en effet, irait prétendre qu'une cantate, une messe, un concerto ou une suite de Jean-Sébastien Bach auraient une « harmonie confuse » ou seraient chargés de « dissonances » ? Qui oserait avancer que le chant des opéras de Georg Friedrich Haendel serait « dur et peu naturel » ou posséderait « l'intonation difficile » ?

On ne le dit pas toujours, mais c'est une Belge, Suzanne Clercx-Lejeune (1910-1985), qui, avec son livre *Le Baroque et la musique* publié en 1948, a été un des tout premiers musicologues à mettre l'accent sur la spécificité de cette notion dans le champ musical européen et à en décrire les principales caractéristiques, grosso modo de 1580 à 1750, en insistant notamment sur la variation, la technique de base de l'art baroque, et sur le rythme – le rythme pointé.

Suzanne Clercx-Lejeune, dont les recherches en ce domaine sont aussi importantes que celles de son compatriote Paul Collaer (1891-1989) dans l'exploration de la musique du XX^{e} siècle, est-elle à l'origine de la grande redécouverte des compositeurs baroques et de l'audience exceptionnelle dont ils bénéficient un peu partout dans le monde depuis le début des années 1950 ? Elle y a, je crois, très largement contribué. Je constate au demeurant que les interprètes belges ont joué un rôle capital dans ce que Robert Parienté a appelé à juste titre « ce fabuleux bourgeonnement artistique » au chapitre consacré aux maestros baroques de son excellent ouvrage *La Symphonie des chefs*, en 2004. Leurs noms, tous les mélomanes les connaissent – des baroqueux, comme on a pris l'habitude de le dire, faute d'avoir trouvé un mot plus élégant, qui appartiennent tous à la même génération, une génération en or : le gambiste et violoncelliste Wieland Kuijken (1938), son frère le gambiste et violoniste Sigismond Kuijken (1944), le claveciniste et pianiste Jos Van Immerseel (1945), le haute-contre René Jacobs (1946), le bassoniste, flûtiste, chef d'orchestre et chanteur Paul Van Nevel (1946), le chef des chœurs et chef d'orchestre Philippe Herreweghe (1947)…

Chose peu commune, Philippe Herreweghe a d'abord étudié la médecine et la psychiatrie avant de s'orienter définitivement vers le vaste monde de la musique, jusqu'à fonder, en 1969, le Collegium Vocale Gent [de Gand], un chœur de chambre regroupant au départ douze chanteurs baroques, le tout premier même en Europe. Par la suite, le Collegium Vocale Gent est devenu une formation composée de chanteurs professionnels, une formation de grands solistes en quelque sorte, si ce n'est de vedettes à part entière, un peu comme celles qu'on réunit pour tenir les premiers rôles d'un opéra. Philippe Herreweghe a aussi créé en 1977 avec la complicité de Philippe Beaussant, le grand spécialiste de la musique baroque, l'Ensemble vocal de la Chapelle royale, puis en 1988 l'Ensemble vocal européen et, en 1991, l'Orchestre des Champs-Élysées. Sans oublier que de 1982 à 2002, il a également été le directeur artistique du Festival de Saintes centré sur le baroque et qu'il a multiplié un peu partout en Europe des ateliers et des séminaires.

Mais tout baroqueux qu'il soit, Philippe Herreweghe n'est pas un chef obnubilé par le baroque. À l'instar de Nikolaus Harnoncourt et de Christopher Hogwood, il a élargi son répertoire au fil des années et s'est en particulier intéressé aux oratorios romantiques et aux œuvres religieuses du XIX^e^ siècle, longtemps les parents pauvres des concerts et des enregistrements discographiques. Cette démarche, Jos Van Immerseel l'a adoptée, lui aussi, en jouant, pour ce qui le concerne, Claude Debussy et Maurice Ravel, et Paul Van Nevel en jouant, lui, Béla Bartók.

Avec tous ces interprètes, on peut d'ailleurs se demander jusqu'à quel point l'apprentissage et la pratique du baroque ne favorisent pas une approche beaucoup plus exigeante et peut-être même plus *naturelle* des autres musiques. Et c'est bien ce que laisse entendre Christopher Hogwood quand il déclare : « Pour ma part, depuis pas mal d'années, j'ai suivi une voie dédoublée, entre baroque et contemporain, entre classique et néo-classique. J'ai conçu des concerts qui réunissaient Corelli et Hindemith, Haydn et Stravinski, Mozart et Tippett, Haendel et Schoenberg, Bach et Webern, choix qui peuvent paraître contradictoires, mais qui sont pourtant cohérents au plan didactique et philosophique ; ils nous permettent également de respecter une certaine unité. […] Pourquoi faudrait-il être monoculturel en musique ? Aimer les œuvres du XVIII^e^ siècle ne doit

pas empêcher d'apprécier celles du xx^{e}. »

Bartholomée, Pierre

Parce qu'il a été de 1977 à 1999 le directeur artistique et le chef permanent de l'Orchestre philharmonique de Liège, parce qu'il a très largement contribué à le faire connaître à travers le monde par des tournées de concerts et par de nombreux enregistrements discographiques, et parce qu'il a été à ce poste un incomparable animateur culturel de la Cité ardente, Pierre Bartholomée (né à Bruxelles en 1937) est en général perçu comme un compositeur de « l'école liégeoise ». C'est du moins ainsi que le voit le critique et musicologue Harry Halbreich, dont tous les mélomanes savent combien il peut être sentencieux et partial, et qui incorpore sous cette étiquette des personnalités aussi différentes qu'Henri Pousseur, Philippe Boesmans, Claude Ledoux ou Jean-Louis Robert… J'avoue que cette notion d'« école liégeoise » me paraît assez vague. Il est vrai, toutefois, que Pierre Bartholomée doit beaucoup à Henri Pousseur dans sa formation et son itinéraire personnel, qu'il a régulièrement interprété les œuvres de son aîné, qu'ils ont fondé à deux l'ensemble Musique nouvelle et le Centre de recherche et de création musicales de Wallonie, et qu'il n'est pas rare que leur nom soit associé sur un disque.

Le catalogue de Pierre Bartholomée n'est pas abondant. Il s'est surtout enrichi après que le compositeur bruxellois a quitté ses fonctions à l'Orchestre philharmonique de Liège, notamment avec *Œdipe sur la route* et *La Lumière d'Antigone*, deux opéras créés au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, respectivement en 2002 et en 2007, d'après Henry Bauchau. L'œuvre de Pierre Bartholomée que je préfère date de 1997 et porte un titre fort curieux : *Fredons et tarabusts*. Elle était déjà achevée depuis plusieurs semaines et n'avait toujours pas été baptisée quand, en lisant *La Haine de la musique* de Pascal Quignard, un ouvrage paru l'année précédente, Pierre Bartholomée est tombé sur ces deux mots bizarres et a aussitôt décidé de les adjoindre pour désigner son dernier opus. *Fredons* dérive de fredonner, c'est-à-dire de chanter à mi-voix, et *tarabusts* de tarabuster,

c'est-à-dire de taquiner d'une façon obsédante et continue. Dans son *Dictionnaire de musique* (1767), Jean-Jacques Rousseau mentionne qu'il s'agit là d'un « concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un ». Il ajoute que la « mode des sérénades est passée depuis longtemps, ou ne dure plus que parmi les peuple ». Et « c'est grand dommage : le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse ».

Ce caractère nocturne, presque fantastique et immatériel, traverse à l'envi les sept parties de *Fredons et tarabusts*, et c'est un peu comme si Pierre Bartholomée était allé puiser dans des abîmes une formidable palette de sons et de timbres chaotiques, avant de les fondre les uns aux autres et de leur conférer de l'élégance – l'élégance qui habite immanquablement toute œuvre d'art digne de ce nom

Voir : Pousseur, Henri.

Bastogne

À cause de la bataille (ou l'offensive) des Ardennes (hiver 1944-1945), Bastogne est aujourd'hui célèbre dans le monde entier. Elle est du reste devenue, avec Waterloo, une des villes belges dont les étrangers citent le plus fréquemment le nom. Dans certains coins des États-Unis, elle symbolise même toute la Belgique.

J'ai consulté quelques anciens guides touristiques, curieux de savoir comment on la voyait autrefois (les anciens guides touristiques sont de très précieux outils de connaissance et j'éprouve toujours beaucoup de plaisir à m'y référer). Dans l'édition de 1882 de *La Belgique circulaire*, un des volumes de la collection des Guides Conty, très prisée au XIX^e^ siècle, il n'en est ainsi fait aucune mention. En revanche, dans le volume de la tout aussi prisée collection des Guides Joanne consacré à la Belgique et publié chez Hachette dix ans plus tard, Bastogne a droit à un paragraphe entier (quoique sur une colonne) et est présentée comme « une petite ville propre, mais fort triste ». On y parle de son église, avec sa « lourde tour carrée » datant du XIV^e^ siècle et « semblable à un donjon », et des « peintures bizarres » qu'elle renferme – « petits personnages, saints et saintes,

donateurs, seigneurs, armoiries, devises, parmi des rinceaux de feuillages ». On évoque aussi sa « porte fortifiée », seul vestige de l'ancienne enceinte, au bord de la Wiltz, un affluent de la Sûre. Mais dans la seizième édition « revue, corrigée et augmentée » du Baedeker qui date de 1897, Bastogne, « vieille ville » de deux mille habitants, surnommée « Paris en Ardenne », n'est traitée qu'en huit lignes imprimées en petits caractères, les petits caractères laissant entendre que la localité « ne vaut pas le détour » pour parler baedekerien.

D'où vient ce surnom prestigieux ? On en attribue la paternité au philosophe de la Renaissance Francesco Guicciardini, mais sans qu'on sache pourquoi au juste. En 1904, dans son « guide du touriste et du cycliste » *L'Ardenne*, qui a été un best-seller, le journaliste spadois Léon Dommartin, *alias* Jean d'Ardenne (1839-1919), en général bien informé, note qu'il lui « paraît difficile » que Bastogne « ait pu mériter cette qualification » et va jusqu'à utiliser ici les termes de « sévérité » et de « monotonie », avant de s'attarder brièvement, lui aussi, sur l'église, « un des monuments les plus curieux de la province » du Luxembourg. Et en évoquant le jambon et les foires de la ville, il écrit que « tout cela est un peu déchu, depuis que la face de la terre a été renouvelée par la création des voies ferrées et la découverte des procédés rapides pour fumer le jambon ». Autant dire que Léon Dommartin ne conseille pas non plus au touriste – et au cycliste – de visiter Bastogne.

J'ai également consulté le *Dictionnaire historique et géographique des communes belges* d'Eugène de Seyn, la bible en la matière, dont la deuxième édition a paru en 1938. À ma grande surprise, j'ai appris que Bastogne, dont le nom d'origine celtique (les mots celtiques *bast* et *tom* signifient « lieu fermé ») est déjà mentionné en 1214, a régulièrement souffert au cours des âges : les Liégeois l'ont incendiée une première fois en 1296 et une seconde fois en 1318, et les Français, eux, après l'invasion de la Belgique à l'instigation de Louis XIV, en ont rasé les fortifications en 1688. Et Eugène de Seyn ajoute : « Pendant la guerre de la succession au trône d'Espagne, Bastogne eut également beaucoup à souffrir. En 1706, la peste décima la population de la petite ville. »

Alain Bertrand (1958-2014), dont les chroniques fleuraient bon Alexandre Vialatte et qui a longtemps vécu à Bastogne (il était né à Gand), ne supportait jamais trop que le nom de la localité soit

toujours associé à la Seconde Guerre mondiale, à la Battle of the Bulge (aux États-Unis, on appelle ainsi la bataille des Ardennes), à George Patton, à Anthony McAuliffe, à Gerd von Rundstedt, à Josep Dietrich, au tank Sherman et au Mémorial de Mardasson (avec sa crypte décorée par Fernand Léger), élevé aux soixante-seize mille huit cent quatre-vingt-dix Américains morts, blessés ou portés disparus lors de la bataille.

Mais Alain Bertrand se réjouissait de savoir que Bastogne était extrêmement connue des sportifs et des amoureux du vélo, grâce à la doyenne des classiques Liège-Bastogne-Liège, qu'Eddy Merckx a remportée à cinq reprises et Moreno Argentin à quatre. À ce propos, on évoque rarement Léon Houa (1867-1918), le cycliste liégeois qui a inauguré le formidable palmarès de la course en 1892. Léon Houa allait du reste réitérer sa victoire les deux années suivantes. Il possède un autre grand titre de gloire : il est le tout premier coureur cycliste belge professionnel.

Baudelaire, Charles

Un drôle de bonhomme ce Baudelaire, tantôt si lucide, si audacieux et si novateur, tantôt si passéiste, si réactionnaire (il est un admirateur inconditionnel de Joseph de Maistre, le grand pourfendeur de la Révolution française) et, lorsqu'il s'agit de prendre une décision concrète et d'opérer un choix dans la vie de tous les jours, si dépourvu de sens pratique !

Quelle mouche l'a piqué, un beau matin d'avril 1863, pour qu'il quitte brusquement ses pénates à Paris et débarque à Bruxelles, où personne ne l'attend et où son nom ne dit rien, ou presque rien, à personne ? Qu'est-ce qu'il est venu y faire au juste ?

Il y est venu parce que son ami le peintre Alfred Stevens lui a souvent dit que les Bruxellois étaient friands de conférences, que le très dynamique Cercle artistique et littéraire belge était à la recherche de bons conférenciers français et que, en outre, on les payait rubis sur l'ongle. Et il y est venu aussi parce qu'il souhaitait rencontrer Albert Lacroix et Louis-Hippolyte Verboeckhoven, qui ont été les heureux éditeurs des *Misérables* de Victor Hugo en 1862, et leur soumettre

certains de ses textes.

Après s'être installé à l'hôtel du Grand-Miroir, rue de la Montagne, à deux pas des galeries Saint-Hubert et de la Grand-Place, il s'empresse d'aller voir les responsables du Cercle artistique et littéraire et se vante, au cas où ils ne le sauraient pas, d'être déjà l'auteur d'une dizaine de livres. Et il leur suggère trois sujets de conférences : Eugène Delacroix, Théophile Gautier et Thomas De Quincey. Trois créateurs qu'il admire et sur lesquels il peut se montrer intarissable.

Le 2 mai, au premier étage de la Maison du Roi, Grand-Place précisément, sa causerie sur Eugène Delacroix attire une jolie assistance. Il ne peut que s'en réjouir, mais regrette qu'Albert Lacroix et Louis Verboeckhoven, pourtant invités en bonne et due forme par les édiles du Cercle, ne soient pas venus.

Par contraste, le 11 mai, la salle est clairsemée. Tout au plus une vingtaine de personnes. Parmi elles, un jeune écrivain belge de vingt ans, Camille Lemonnier, ébloui, subjugué et tellement ému qu'il est incapable, au terme de la conférence qui a porté sur Théophile Gautier, « poète impeccable » et « parfait magicien ès lettres françaises », d'aller féliciter Baudelaire de vive voix et de lui serrer la main.

Les organisateurs, eux, sont mécontents. Et le cachet qu'ils lui offrent pour cette prestation et la précédente est de cinquante francs à peine. Alors que Baudelaire en espérait quatre fois plus. Mais comme il tient coûte que coûte à ce qu'on parle de lui en Belgique et que les éditeurs des *Misérables*, ou l'un des deux à tout le moins, viennent l'écouter, il accepte, la mort dans l'âme, de donner gratuitement trois autres conférences.

Ce sont, hélas, trois nouveaux échecs. Malgré des annonces dans les principaux journaux libéraux tels que *L'Indépendance belge*, *L'Étoile belge* et *L'Écho de Bruxelles*, dont les lecteurs suivent de près en général les activités du Cercle artistique et littéraire.

Qui plus est, une ultime conférence donnée le 13 juin, rue Neuve, chez un riche agent de change, Prosper Crabbé, tourne elle aussi au fiasco. Dix personnes seulement.

Pour comble, quelques jours plus tard, Albert Lacroix et Louis Verboeckhoven refusent de s'intéresser aux articles critiques que Baudelaire est allé déposer à leur officine, au coin de la rue Royale, en face du parc de Bruxelles, et rejettent le projet de lui confier une nouvelle traduction de *Melmoth*.

Dès lors, et presque du jour au lendemain, la Belgique lui paraît odieuse. Sans réfléchir, il décide d'exprimer sa haine du pays, de sa capitale et de sa population dans un ouvrage, libelle, satire ou pamphlet, il verra bien. Il retient huit titres de travail : *La Grotesque Belgique*, *La Vraie Belgique*, *La Belgique toute nue*, *La Belgique déshabillée*, *Une capitale pour rire*, *Une grotesque capitale*, *La Capitale des Singes* et *Une capitale de Singes*, *Singes* chaque fois avec la majuscule.

Et il se déchaîne.

Contre ces Belges qui sont « bêtes, menteurs et voleurs », qui sont des « tas de canailles », qui éclatent de rire sans motif (« signe de crétinisme »), qui s'amusent en bande, qui marchent de travers et n'ont aucune souplesse dans leurs pas, qui sont présomptueux, qui méprisent les hommes célèbres, qui ne pensent pas et qui, dans l'échelle des êtres vivants sur la terre, ont leur place « entre le Singe et le Mollusque ».

Contre l'absence de coquetterie et de pudeur des femmes belges, toutes avec de gros pieds, de gros bras, de grosses gorges et de gros mollets.

Contre la cuisine belge pleine de sel, « dégoûtante et élémentaire ».

Contre le faro. « Le faro est tiré de la grande latrine, la Senne ; c'est une boisson extraite des excréments de la ville soumis à l'appareil diviseur. Ainsi, depuis des siècles, la ville boit son urine. »

Contre l'enseignement public en Belgique et l'aversion générale de la littérature.

Contre les conversations et les locutions idiotes des Belges, par

exemple l'emploi erroné du verbe savoir au lieu du verbe pouvoir.

Contre leur impiété et leur irréligion.

Contre leur « prêtrophobie », leur culte de la Libre Pensée et leur positivisme.

Contre leur « passion générale de la calomnie ».

Contre cette stupide manie qu'ils ont d'engueuler leurs domestiques en flamand.

Contre leurs mœurs électorales et les corruptions politiques qu'elles entraînent.

Contre leur oisiveté qui « les rend très amoureux de nouvelles, de cancans, de médisances ».

Contre leur esprit d'obéissance, de conformité et d'association.

Contre leur souverain, l'avare et médiocre Léopold, « misérable petit principicule allemand », un roi constitutionnel devenu un « automate en hôtel garni ».

Contre leur armée où « on n'avance guère que par le suicide ».

Contre leur manière invraisemblable de discuter la valeur des tableaux : « Le chiffre, toujours le chiffre. Cela dure trois heures. Quand pendant trois heures, ils ont cité des prix de vente, ils croient qu'ils ont discuté peinture. »

Contre…

Son fiel, sa hargne, ses désillusions, Baudelaire n'arrête plus, des semaines durant, de les cracher sur le papier, d'accumuler des notes perfides et méchantes. Non sans se répéter, sans ressasser les mêmes dégoûts, égrener les mêmes rancœurs, rabâcher les mêmes acharnements, et d'ordinaire avec les mêmes mots, les mêmes formules incantatoires. Et non sans proférer non plus sur certains sujets, l'art en particulier, des contradictions et des paradoxes.

Ou carrément des contrevérités, des inventions gratuites et des bêtises.

Mais qu'est-ce qui, dans ces conditions, le retient en Belgique où il se trouve à ce point irrité, insatisfait, offusqué, ulcéré et, somme toute, terriblement malheureux ?

C'est quoi, ce masochisme ?

C'est quoi, cette acrimonie perverse dans laquelle il donne, au vrai, l'impression de se complaire ?

C'est quoi, cette belgophobie qui l'accable, cette maladie orpheline

qui va jusqu'à nuire à sa santé et qui provoque chez lui des diarrhées continuelles, des palpitations cardiaques, des aigreurs d'estomac, des accès de fièvre, des insomnies et des vertiges ? Autant d'affections qui le rendent « bête et fou » et qui le contraignent, pour se soigner, à recourir à l'opium, à la digitale, à la quinine et à la belladone…

Comment fait-il pour supporter tout cela, alors qu'il lui suffirait, ne serait-ce que pour avoir sous les yeux d'autres décors et d'autres spectacles, de rentrer en France ?

La crainte d'être la risée de ses amis parisiens comme Nadar, Théodore de Banville, Charles Asselineau ou Édouard Manet ?

Ce qui est sûr, c'est qu'il souffre de ne pas être un écrivain reconnu, un poète qu'on lit, qu'on relit et qu'on admire. Peut-être pas Victor Hugo ni Théophile Gautier, non, mais un poète dont on parle et dont les recueils se vendent bien et lui assurent un viatique.

Il souffre de ne pas être glorieux, lui qui ne conçoit pas la littérature sans la vénération et qui en rêve depuis l'âge de dix-huit ans.

Il souffre de ses déboires amoureux, de ses malheurs à répétition, de ses échecs.

Sa souffrance est telle qu'il en veut au monde entier et à tout le monde, qu'il en veut à ces Bruxellois et ces Belges précisément sur lesquels il déverse sa détestation de l'humanité et sa misanthropie viscérale, lesquelles auraient été à coup sûr pareilles s'il s'était retrouvé tout seul parmi les Londoniens et les Anglais, ou parmi les Genevois et les Suisses.

Le pire, c'est que, bientôt, cette belgophobie engendre un autre mal, un mal obscur et lancinant : l'ennui.

Il s'ennuie, Baudelaire, et dans ce royaume belge qu'il abhorre et qui secrète l'ennui, il n'a pas vraiment le cœur à l'ouvrage. Parfois, il peaufine un poème en prose pour un futur recueil qu'il aimerait intituler *Le Spleen de Paris*, mais le plus souvent, quand il se met à sa table de travail, dans sa petite chambre de l'hôtel du Grand-Miroir, ce sont des notes éparses sur la Belgique qu'il continue inlassablement de rédiger et d'accumuler.

Il a désormais en tête un neuvième titre éventuel : *Pauvre Belgique*. Le plus clair de son temps, il le consacre à rassembler des coupures de presse, à les classer, à les marginer, à souligner des passages qui lui semblent dignes d'intérêt : des discours politiques, des chroniques

judiciaires, des comptes rendus critiques sur des expositions ou des conférences, des chroniques relatives à l'actualité dont un grand nombre a trait à la Libre Pensée, un sujet qui l'intrigue fortement…

À présent, tout se passe comme si Baudelaire s'était résigné à sa belgophobie galopante, et ce n'est pas, en juillet 1865, un rapide voyage à Paris pour une vieille histoire de créance, ni une visite tout aussi rapide à sa mère retirée à Honfleur, qui y change quoi que ce soit. À ce train, il pourrait déverser sa bile sur la Belgique, sur « ce chien de pays », pendant des mois et des années encore, noircir des centaines de feuillets, découper des milliers d'échos et d'articles…

Or voilà qu'en mars 1866, alors qu'en compagnie de Félicien Rops il va admirer une nouvelle fois l'église Saint-Loup à Namur, il est soudain la proie d'un violent malaise, qu'il s'évanouit et qu'il doit être ramené d'urgence à son hôtel à Bruxelles. Dans les jours qui suivent, il est frappé d'hémiplégie puis, trois semaines plus tard, d'aphasie. Et bientôt il ne peut même plus lire ni, surtout, écrire. Ni s'exprimer d'une manière ou d'une autre. Sauf, de loin en loin, par des sortes de râles bestiaux inintelligibles.

En juin, il est rapatrié en France et conduit dans une maison de santé à Paris, rue du Dôme. Il n'est plus qu'une épave. Il succombe, à l'âge de quarante-six ans, le 31 août 1867. Dans les bras de sa *pauvre* mère, Mme Aupick.

Baudouin

Paradoxalement, c'est sa mort qui a assuré le vrai statut, voire le prestige, du roi Baudouin dans l'histoire de la Belgique – la mort qui, le 31 juillet 1993, l'a terrassé dans sa soixante-troisième année, à Motril, la ville andalouse, où il possédait une résidence et était venu s'accorder quelques jours de repos, en compagnie de sa femme, la reine Fabiola (qu'il avait épousée le 15 décembre 1960 et qui est décédée, elle, en 2014). Immédiatement, dès l'instant où la nouvelle a été connue, la Belgique entière s'est sentie brisée, atteinte en plein cœur. Mais il n'a fallu que quelques heures pour qu'elle surmonte son chagrin et le transforme en ardente célébration nationale. Qui aurait pu prédire que cette disparition allait engendrer, aux quatre coins du

pays, une vague impressionnante de manifestations patriotiques ? Est-ce parce que Baudouin régnait depuis quarante-deux ans et que, avec le temps, chaque Belge avait fini par le considérer comme un membre de sa propre famille, un proche, presque un ami ?

La ferveur et la solidarité que la grande majorité des Belges ont exprimées après la mort du roi Baudouin sont d'autant plus surprenantes que, durant ces quatre décennies, il a régulièrement été critiqué et même ridiculisé. Jusqu'à être la cible favorite des humoristes et des caricaturistes, qui n'ont pas cessé de se moquer de sa bigoterie et de se gausser de sa vie sexuelle.

Un roi sans divertissement.

Mais quand aurait-il pu trouver les occasions de se divertir ? Est-ce qu'il n'a pas toujours été, malgré lui, contraint d'affronter des crises politiques et institutionnelles ? Est-ce que sa vie entière n'a pas été une succession ininterrompue d'épreuves ? Le plus terrible, c'est que tout cela a commencé alors qu'il n'était qu'un gamin, que son père, le roi Léopold III, ne faisait pas de la résistance et qu'il allait ensuite s'embourber dans ce qu'on a appelé la Question royale – question épineuse, douloureuse, à la fois idéologique, philosophique et linguistique, qui divisera un long moment le pays en plusieurs blocs antagonistes (les progressistes contre les royalistes, les socialistes et certains libéraux contre les sociaux-chrétiens, les Flamands contre les Wallons) et s'achèvera le 16 juillet 1951 par l'abdication de Léopold III en faveur de son fils.

En montant sur le trône, Baudouin aura à peine eu le temps de souffler que déjà se posait et s'*imposait* en Belgique une autre question, la Question scolaire. Une copie plus ou moins conforme de la Question royale, avec des enjeux assez identiques et des adversaires aussi opposés, afin de mettre ou de ne pas mettre sur un pied d'égalité l'enseignement officiel et l'enseignement libre, autrement dit l'enseignement laïc et l'enseignement catholique. Une sombre histoire d'anticalotins dressés contre des calotins. Une version à la mode belge de *Don Camillo*. Sauf que cette version n'a pas fait rire du tout et qu'elle s'est heureusement terminée par un accord entre les divers partis, signé le 20 novembre 1958 : le Pacte scolaire.

Tout s'enchaînant, trois mois plus tard, Baudouin était confronté à une troisième question d'une importance cruciale : la décolonisation du Congo belge. À la suite d'émeutes survenues à Léopoldville, il

devait très vite annoncer à la radio de cette ville son intention « de conduire, sans atermoiements funestes, mais sans précipitation inconsidérée, les populations congolaises à l'indépendance ». J'ignore ce que les termes « sans précipitation inconsidérée » signifiaient alors pour lui (et pour ses conseillers), mais d'évidence, la décolonisation a été menée tambour battant, et avec des « atermoiements funestes », car le 30 juin 1960, à Léopoldville, Baudouin a lui-même officiellement proclamé l'indépendance du Congo. Juste avant de subir en public un affront des plus pénibles lorsque Patrice Lumumba, le bouillant leader du mouvement national congolais, est monté à la tribune et s'est lancé dans un virulent discours, fustigeant les propos que le roi venait de tenir et blâmant la politique coloniale de la Belgique, de Léopold II à 1960.

Ce n'est pas tout : durant son règne, Baudouin a également dû accompagner tant bien que mal la transformation radicale du pays, qui est passé du stade d'État unitaire et centralisé au stade d'État fédéral fondé sur la reconnaissance de trois communautés et de trois régions. De son accession au trône à sa mort, il a ainsi dû affronter quinze gouvernements et onze Premiers ministres ! Autant dire qu'il a été contraint de s'accommoder à onze caractères et, parmi eux, à des personnalités politiques bien trempées comme Achille Van Acker, Gaston Eyskens, Théo Lefèvre ou Paul Vanden Boeynants.

Enfin, circonstance unique, le 3 avril 1990, Baudouin a éprouvé le besoin de ne pas agir « contre sa conscience », en refusant d'entériner le projet de loi relatif à l'interruption volontaire de grossesse, voté par

le Sénat et par la Chambre. Sur quoi, le Conseil des ministres a été amené à constater que le roi des Belges était dans l'impossibilité de régner et s'est reconnu apte à exercer les prérogatives constitutionnelles du souverain pour signer immédiatement ce projet de loi. Le lendemain, son impossibilité de régner ayant « cessé d'exister », Baudouin recouvrait de plein droit ses attributions – un astucieux et formidable tour de prestidigitation constitutionnelle, que seuls des constitutionnalistes belges avaient pu concevoir et qu'ils ont de fait sorti de leur chapeau, une prouesse quasi machiavélique, mais juridiquement imparable. Ce jour-là, et durant les jours et les semaines qui ont suivi, tout le monde, en Belgique et à l'étranger, a ouvert des grands yeux et a commenté en long et en large le subtil stratagème. Question royale, question scolaire, question coloniale, question fédérale, question constitutionnelle… Mais qu'est-ce que la Belgique et son monarque si peu rigolo allaient encore pouvoir inventer ?

Depuis sa mort, Baudouin, le roi sans divertissement, passe, sinon pour un fin tacticien du moins pour un condottiere beaucoup plus malin que d'aucuns l'ont cru. Et beaucoup plus efficace aussi. En tout cas, « l'impossibilité de régner » de Baudouin, qui n'aura jamais duré que vingt-quatre heures, est entrée dans les annales de l'histoire universelle et fait bel et bien figure de coup de génie.

Beaucarne, Julos

Julos Beaucarne (1936) jouit d'un statut peu commun : il est une vedette de la chanson française sans être pour cela une vedette du showbiz. Depuis qu'il a enregistré son premier 33 tours, en 1967, il mène le plus tranquillement du monde son *petit* bonhomme de chemin, venu « du fond de [sa] province » avec ses « petites chansons », pour reprendre les jolis mots du Québécois Gilles Vigneault, lequel est un peu, outre-Atlantique, son frère de poésie. Sans crier gare, sans beugler, sans se pousser du col (le col de ses pull-overs multicolores, dont il doit posséder, chez lui à Tourinnes-la-Grosse au cœur du Brabant, une collection impressionnante), avec ses *petits* livres (une bonne trentaine) et son *petit* accent wallon, cette langue wallonne qu'il aime passionnément et qui serait, elle, selon sa

délicieuse formule, « le latin venu à pied du fond des âges », alors que le français ne serait jamais qu'un « patois qui a réussi » et se serait « imposé au hit-parade des langues »…

Pourtant, si Julos Beaucarne se déclare volontiers bilingue, s'il accepte ce faisant d'être étiqueté le chantre de la Wallonie, s'il interprète certaines de ses chansons en wallon (entre autres *La P'tite Gayole*) au cours de ses récitals, en Belgique et dans tous les pays francophones où il se produit, et même à l'étranger jusqu'en Chine, s'il a adapté en wallon des chansons célèbres d'autres paroliers, *L'Auvergnat* de Georges Brassens par exemple, il n'est pas wallingant pour un sou et se garde bien de verser dans le radicalisme wallon. « Nous sommes cent quatre-vingts millions de francophones dans le monde, voilà pourquoi nous sommes fiers d'être wallons », chante-t-il. Mais également, en guise de contrepoint : « Mon terroir, c'est les galaxies. »

Julos Beaucarne est tout sauf un personnage excessif, même s'il lui arrive, dans des moments de profonde exaspération, de sortir la hache de guerre, comme par exemple en 1974, quand il a créé le FLAF, le Front de libération des arbres fruitiers, pour sensibiliser le public à la disparition d'une multitude d'espèces, et aussi en 1985, quand il créé le FLO, le Front de libération de l'oreille, « chef-d'œuvre en péril », agressé chaque jour par des décibels. Dans un texte publié en 2002, il écrit qu'il rêve d'un pédagogue musical qui ferait entendre à ses élèves « la musique de leurs poumons », « la musique de leur propre voix » – une musique affinant l'oreille et apportant des « milliards d'informations », de telle sorte que « nous [serions] différents après l'avoir écoutée ». Et qu'il rêve d'un « pédagogue qui tenterait d'éveiller des musiciens multidimensionnels à la mesure de la planète et de l'univers et non de mandarins et des gens de caste, d'un pédagogue qui fera éclater les limites de la musique, car tout est musique. Tout est musique, une porte qui grince, le bruit d'un stylo sur une feuille de papier, le bruit de l'imprimante d'un ordinateur, le bruit familier d'une vieille 2 CV qui démarre et le bruit de la pluie ».

Il lui arrive aussi à intervalles réguliers de pourfendre le télévisuellement ou le radiophoniquement correct – ces télévisons et ces radios francophones où ne passent, nuit et jour, que des tubes pour la plupart insipides et où, sans être *persona non grata*, il reste l'éternel absent. Parce que ses textes seraient mièvres et ses mélodies

vieillottes, comme Fred Hidalgo, le directeur du magazine *Paroles et Musique*, le lui demandait déjà, en avril 1981 ? « […] les mélodies sont toujours des mélodies, avait répondu Julos Beaucarne. Les chansons qui sont les plus connues des Beatles sont celles qui ont les plus belles mélodies. Le génie était tout d'abord dans la mélodie, et s'y ajoutait ensuite le génie des arrangements où les instruments acoustiques se mêlaient aux électriques. Comme ils ont été les premiers à faire cet alliage, leurs arrangements eux-mêmes n'ont pas vieilli et les mélodies sont belles encore à nos oreilles. Simplement parce qu'elles sont belles en soi […]. Mais grâce à leur simplicité et le fait qu'il y ait très peu de confiture autour des chansons, celles-ci ont l'avantage de ne pas vieillir. Tandis que certaines mélodies, colorées musicalement par des arrangements à la mode (entendus déjà mille fois, imités déjà des milliers de fois), vieillissent au bout d'un an à cause de ce confiturage à la mode. […] Si tu joues avec la confiture, tu périras par la confiture ! »

Béguinages

Le béguinisme est une affaire flamande. Il a pris son essor, semble-t-il, à l'époque des croisades, lorsque nombre de femmes veuves et célibataires n'ont eu d'autre recours que se regrouper et de former des communautés au sein même des villes, afin de se consacrer à Dieu et de venir en aide aux plus démunis. Mais comme elles n'étaient nullement tenues de prononcer des vœux définitifs et qu'elles avaient le droit, à tout moment, de quitter leurs béguinages et retourner vivre dans le monde, comme elles passaient beaucoup plus de temps à s'occuper de taches pratiques et ménagères qu'à prier, méditer et se recueillir, elles étaient plutôt mal vues par l'Église et étaient presque considérées comme des hérétiques. Et voilà qu'en 1311, le concile de Vienne, convoqué par Clément V à la demande de Philippe le Bel, allait interdire les béguinages partout en Europe, sauf dans les Pays-Bas du Sud.

Pourquoi cette tolérance, ce régime de faveur ? Dans mes recherches, je n'ai pas trouvé de réponse convaincante à cette question. J'ai même lu qu'il s'agissait là d'un phénomène religieux qui

restait « bien mystérieux » et que « cette particularité de nos régions » était « inexplicable ». Est-ce dû au fait que la majorité des béguines étaient sédentarisées, qu'elles travaillaient en particulier pour des paroisses, et surtout qu'elles ne mendiaient pas, contrairement à leurs consœurs, en Allemagne rhénane par exemple ? Parce que, parmi elles, il y avait souvent des femmes richement dotées, qui pouvaient donc subvenir aux besoins du clergé local ?

Quoi qu'il en soit, les béguinages sont liés à jamais à l'image de la Flandre, même si le béguinisme s'y est éteint et que ne subsistent plus que ses maisonnettes, ses vergers, ses potagers, ses cloîtres, ses couvents, ses chapelles et ses églises. Mais cet ensemble architectural demeure extraordinaire, unique en son genre. D'ailleurs, treize des vingt-sept béguinages du nord de la Belgique qui existent toujours (on en comptait plus d'une centaine au XIV^e^ siècle) sont, depuis 1998, inscrits au patrimoine mondial de l'Unesco – et ce sont, à mon modeste avis, vingt-sept merveilles d'équilibre et de quiétude, où les pierres, les briques et les espaces verts baignent dans une harmonie incomparable.

J'ai visité la plupart d'entre eux, du moins ce qu'on peut encore en voir de nos jours. Ainsi, à Bruxelles, le seul vestige du Grand Béguinage est la splendide église baroque Saint-Jean-Baptiste, qui formait autrefois le cœur de l'enclos, place du Samedi, alors qu'à sa fermeture, en 1797, la communauté comprenait mille quatre-vingt-quatre maisons et qu'elle possédait près de sept hectares de terres en ville, ainsi que le mentionne Roel Jacobs dans son livre *Bruxelles Pentagone* (2013). Je serais bien incapable de comparer les béguinages les uns aux autres, de dire vers lesquels vont mes préférences. Celui de Bruges avec son *dries* planté de peupliers, que d'aucuns tiennent pour le plus beau de tous et qui a inspiré une multitude de dessins, de gravures et de tableaux ? Je m'y suis rendu cinq ou six fois. Une fois, un jour de décembre au début des années 1980, je me souviens qu'il pleuvait très fort et que j'ai eu la curieuse impression de m'être tout à coup immergé dans le décor de l'opéra *Die Tote Stadt* d'Erich Wolfgang Korngold, d'après *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, de m'être égaré, bien malgré moi, dans une autre dimension et même de ne pas être en sécurité, peut-être parce que les hauts peupliers fouettés par une pluie violente ajoutaient au lugubre de la situation…

Celui de Courtrai, qui est bien conservé et dont les maisonnettes

chaulées et leur jardinet muré font songer aux chaumières féeriques des contes de Grimm ? Ceux de Gand, puisque la ville natale de Charles Quint en possède encore trois, successivement baptisés le Vieux Béguinage (ou béguinage Sainte-Élisabeth), le Grand Béguinage (ou béguinage de Mont-Saint-Amand) et le Petit Béguinage, à mes yeux le plus remarquable grâce au charme insolite que dégagent ses dizaines de maisonnettes et de convents ? Celui de Lierre, que j'ai d'abord connu, pendant mes études secondaires, par le joli petit livre de Félix Timmermans, *Les Plus Belles Heures de Mademoiselle Symforosa, béguine* (ce livre qui nous était imposé dans sa version originale au cours de néerlandais) ? Celui de Louvain, que l'université a acquis ? Celui de Saint-Trond, dont on m'a dit qu'il était le plus grand en Flandre et qui possède des maisons de style mosan ? Ou bien celui d'Anderlecht, qui a l'air tout beau et tout neuf, et qui abrite aujourd'hui un musée du folklore et – affectation plus appropriée à son histoire – un musée de la vie religieuse ?

Belgicismes

La chasse aux belgicismes est une vieille histoire. À peine la Belgique était-elle un État souverain, en 1830, qu'on rééditait à Bruxelles un livre publié pour la première fois en 1806 et intitulé *Flandricismes, wallonismes et expressions impropres dans la langue française. Ouvrage dans lequel l'on indique les fautes que commettent fréquemment les Belges en parlant la langue française ou en l'écrivant ; avec la désignation du mot ou de l'expression propre, ainsi que celle des règles qui font éviter les fautes contre la syntaxe. Par un ancien professeur* [Antoine-Fidèle Foyart]. À la lecture de cet ouvrage, je me suis aperçu que bon nombre de ces *fautes* continuent de faire débat dans le landerneau et que le complexe du bien-parler et du bien-écrire est une espèce d'affection nationale. On ne compte plus d'ailleurs les ouvrages et les articles sur le sujet, ni les chroniques langagières spécialisées paraissant à intervalles très réguliers dans les journaux et les magazines.

En 2011, Christian Delcourt et Michèle Lenoble-Pinson ont ainsi réuni en un gros volume de plus de six cent cinquante pages un choix

de chroniques que le grammairien André Goosse avait publiées, quinzaine après quinzaine, de 1966 à 1990, dans le quotidien *La Libre Belgique*. Intitulé *Façons belges de parler*, ce volume est passionnant à souhait et a le mérite d'aborder la question par une multitude de facettes, André Goosse s'intéressant à tous les registres de la langue, « du plus populaire au plus académique », et à tous les champs linguistiques, « de la terminologie de l'école ou du folklore à la terminologie du bâtiment ou de la sylviculture en passant par bien d'autres (vocabulaire du droit, vocabulaire de la météorologie, etc.) ». En un certains sens, André Goosse apparaît avec ses chroniques comme un *philosophe* de la tolérance. Constatant que les Belges ont des façons particulières de parler et qu'ils utilisent toute une série de mots qu'on ne comprend pas nécessairement à Paris, à Bordeaux, à Marseille, à Lausanne ou à Montréal, il se garde de distribuer de bons ou de mauvais points et de s'ériger en procureur vétilleux de la langue française. Par contraste, dans leur livre *Chasse aux belgicismes*, dont la première édition date de 1971 et qui a été un gros succès de librairie, Joseph Hanse, Albert Doppagne et Hélène Bourgeois-Gielen sont, eux, des plus intransigeants. À preuve le texte figurant sur la page 4 de couverture : « Estimez-vous parfois qu'une *ajoute* est souhaitable ? Vous arrive-t-il de faire des *coureries*, de *tirer votre plan*, de parler d'une femme en *position*, d'un repas qui vous a bien *goûté* ? Suspendez-vous votre manteau sur la liche ou la lichette ? Si oui, vous êtes victime, à votre insu peut-être, d'un mal qui touche la plupart des Belges : votre français est marqué de belgicismes. Faites-leur désormais la chasse ! »

Un « mal ». Le mot ne laisse aucune équivoque, et c'est un peu comme si en disant calepin à la place de serviette, ramassette à la place de pelle à poussière, clenche à la place de poignée, vidanges à la place de verres consignés, farde à la place de chemise, auditoire à la place de salle de cours, légumier à la place de marchand de légumes, raccuser à la place de rapporter, assiette profonde à la place d'assiette creuse, femme à journée à la place de femme de ménage ou encore quartier à louer à la place de chambre à louer, les Belges attrapaient de graves maladies, dont ils ne pourraient plus jamais se remettre et qui les rongeraient comme un terrible et inguérissable cancer. Mais qu'est-ce qui m'empêche de dire que je suis dans une aubette lorsque je me trouve dans un abri de bus, drève lorsque je parcours une allée

forestière ou pistolet lorsque j'achète chez le boulanger un petit pain rond ? Est-ce que j'empêche, moi, aux Lyonnais de dire mâchon lorsqu'ils prennent une petite collation, aux Gapençais de dire agassin lorsqu'ils ont un cor au pied ou aux Lillois de dire wassingue lorsqu'ils nettoient le carrelage de leur cuisine avec une serpillière ?

Il existe, je pense, deux catégories de belgicismes, et il convient de bien les distinguer l'une de l'autre : les belgicismes de vocabulaire et les belgicismes de grammaire, de syntaxe, d'étymologie et de prononciation. La première n'a strictement rien de condamnable. Elle est l'expression d'un particularisme géographique, étant entendu que chaque région où on parle le français possède des vocables propres et que certains d'entre eux peuvent revêtir un sens ou des sens différents dans d'autres régions. En Belgique, le pistolet désigne donc bien une variété de pain, comme la fougasse en est une en Provence, et il se trouve qu'il désigne également une arme a feu, le tireur qui l'utilise, un instrument pour dessiner ou pour peindre et un individu bizarre. Et quand, dans un contexte donné, il est précisément question de cette variété de pain, je ne vois pas pour quelle raison il ne faudrait pas recourir à ce terme. C'est ce que j'appelle un belgicisme naturel ou plutôt, en accord avec André Goosse, un belgicisme légitime. De même, le filet américain n'est pas un steak tartare, il n'en est qu'une variété, une spécialité de la cuisine belge depuis 1924, et c'est ce qui justifie son emploi sur la carte des restaurants du royaume et, partant, dans le langage courant.

La seconde catégorie de belgicismes englobe essentiellement des tournures incorrectes, des constructions de phrases bancales et des mots impropres. Le cas le plus répandu est l'emploi du verbe savoir au lieu du verbe pouvoir. J'invite par exemple quelqu'un à une conférence et il me répond : « Je ne sais pas venir ce soir. » Dans son livre écrit en collaboration avec André Thérive, *Ne dites pas… dites* (1950), Omer Englebert a tapé sur le clou : « Je n'ai pas *su* dormir, tant le chien a aboyé. Je ne *sais* pas digérer le melon, mon estomac n'en veut plus. Cet enfant ne *sait* pas se tenir tranquille. Ayant oublié mes lunettes, je ne *savais* pas lire mon texte. On ne *sait* pas savoir ce que l'avenir nous réserve. Mes pieds sont tellement enflés qu'ils ne *savent* entrer dans mes souliers. » Je veux bien admettre que de *bons* auteurs d'hier et d'aujourd'hui ont utilisé savoir comme synonyme de pouvoir et qu'on retrouve cette pratique dans le nord de la France et

en Lorraine, je ne *peux* pas m'y faire.

Comme je ne me fais pas à « il a remis sa boutique » (il a cédé sa boutique), à « encore bien qu'il est venu » (heureusement qu'il est venu), à « au plus il parle, au plus il dit des bêtises » (plus il parle, plus il dit des bêtises), à « entre l'heure de midi » (à l'heure de midi), à « je ne peux pas du docteur » (le docteur m'interdit), à « il tire après son père » (il ressemble à son père), à « elle est bien portante » (elle se porte bien), à « il s'est mis dedans » (il s'est trompé), à « je n'ai rien besoin » (je n'ai besoin de rien), à « cela m'étonne fort que » (je suis bien étonné que), à « j'ai été quitte de ma montre » (j'ai perdu ma montre), à « il fait de son nez » (il se vante), à « j'ai mal à mon pied » (j'ai mal au pied), à « la semaine qui vient » (la semaine prochaine), à « n'être rien d'autre que » (n'être autre chose que), à « nous sommes à quatre à croire » (nous sommes quatre à croire), à « cette bière est plus meilleure que » (cette bière est meilleure que), à « prends garde de ne pas tomber » (prends garde de tomber), à « pressez-vous vite » (dépêchez-vous), à « regarde hors de la fenêtre » (regarde par la fenêtre), à « sur le peu de temps que » (pour le peu de temps que), à « il a eu difficile à dire » (il a eu des difficultés à dire), à « sur base des informations reçues » (sur la base des informations reçues), à « vous en avez de l'honneur » (cela vous fait honneur), à « assez capable pour » (assez capable de)… J'arrête là mon exemplier (ce mot serait une invention belge).

Le comble, évidemment, c'est l'expression « une fois », facilité de tous ceux qui se piquent d'imiter les Belges, incontournable et parfait modèle de flandricisme lorsqu'elle est employée après un impératif : « buvez une fois », « dites une fois », « chantez une fois »… Encore que l'expression ne soit plus un flandricisme si je dis à quelqu'un « buvez une fois », en lui faisant entendre qu'il ne doit boire qu'une seule fois, et non pas deux… Je remarque cependant qu'elle n'est guère plus utilisée aujourd'hui en Belgique, même chez les Bruxellois bilingues et les francophones de Flandre, et qu'elle est moins un tic de langage quotidien qu'un tic éculé d'imitateurs en mal d'inspiration (ce sont les plus nombreux). Ce qui reste très présent, en revanche, et surtout en Wallonie, c'est l'absence de différence dans la prononciation entre des termes comme maux et mots, peau et pot, seau et sot ou bouleau et boulot – et j'avoue que cela m'écorche toujours les oreilles.

Les chasseurs de belgicismes, à l'instar des grammairiens, aiment justifier les argumentations qu'ils développent en puisant le plus souvent leurs exemples dans des œuvres littéraires classiques ou modernes. Qu'ils prennent à témoins Racine, Boileau, Bossuet, Voltaire, Diderot, Chateaubriand, Hugo, Balzac, Baudelaire, Flaubert, Zola, France, Gide, Proust, Malraux, Morand, Saint-Exupéry, Camus, Robbe-Grillet, Modiano ou Quignard, cela montre qu'ils font grand cas de la littérature et qu'ils ont la plus haute considération pour ce que disent les écrivains. Mais les écrivains ne sont pas, me semble-t-il, les détenteurs de la vérité linguistique, et ce n'est pas parce que les plus racés d'entre eux commettent des fautes ou ont recours à des tournures bancales qu'il faut absolument leur faire crédit. *A contrario*, ce n'est pas parce que certains accumulent des impropriétés dans leurs écrits qu'ils sont dépourvus de talent et doivent être dépréciés. Il ne faut pas confondre littérature et dissertation. Ni, il va sans dire, style et composition française.

L'auteur belge qui illustre le mieux ce dernier paradoxe est Georges Simenon. Ses romans sont un nid de formulations maladroites, de belgicismes et de wallonismes, qui ont longtemps donné du grain à moudre aux critiques et ont choqué les puristes, en Belgique comme en France. J'en ai relevé des dizaines et des dizaines, abstraction faite de ce que les *experts* appellent des statalismes comme « bibliothèque communale » (bibliothèque municipale), « secrétaire communal » (secrétaire de mairie) ou « école gardienne » (école maternelle), notamment dans *Pedigree* (1948), qui est, il est vrai, un roman autobiographique se déroulant à Liège, et d'où j'extrais quelques exemples significatifs : « Quand on le surprend à penser trop loin » (à être perdu dans ses pensées), « À quoi une fille serait-elle bonne, sinon à aller au garçon » (courir les hommes), « après journée » (après la journée de travail), « aujourd'hui matin » (ce matin), « il fait sale » (tout est sale), « en poussant la porte qui reste contre toute la matinée » (qui reste contre le chambranle, qui n'est pas fermée), « Elle ramasse la broche, le torchon » (la brosse, la serpillière), « la police lui cherche des misères » (la police lui fait des misères), « elle fait ses confitures, sans goût » (sans conviction), « elle doit être à hanter dans un coin avec son galant » (elle doit être à flirter, à coucher), « il n'a jamais soupçonné qu'il existât des cabinets particuliers dans les fritures (les baraques à frites)… Au demeurant, tous les simenoniens

savent qu'aux Presses de la Cité, chaque nouveau manuscrit du père de Maigret était passé au crible par une scrupuleuse correctrice. Et celle-ci n'hésitait jamais à lui demander des éclaircissements en bonne et due forme, toutes les fois qu'elle tombait sur une expression douteuse. Quant à savoir comment, de leurs côtés, se sont débrouillés les traducteurs aux quatre coins du monde…

Des belgicismes et des flandricismes, voire des batavismes, il y en a aussi chez les meilleurs écrivains belges de langue française nés en Flandre, et je pense ici plus particulièrement à l'Anversois Max Elskamp et au Gantois Jean Ray – deux écrivains que j'aime et que j'admire. Leurs œuvres fourmillent de tournures, dont il faudrait faire la chasse et qui seraient à proscrire, selon Joseph Hanse, Albert Doppagne et Hélène Bourgeois-Gielen. Mais n'est-ce pas précisément grâce à ces tournures, et à cause de leurs scories, que Max Elskamp et Jean Ray sortent du commun des auteurs ? N'est-ce pas là leur manière unique et incomparable de « poser la voix », comme le dirait Julien Gracq ? Si leur écriture était bien lisse, bien correcte, bien conforme, bien grammaticale et bien syntaxique, il y a belle lurette sans nul doute qu'ils n'intéresseraient plus personne.

Voir : *Bon Usage (Le)* ; Simenon, Georges

Belœil

Voir : Châteaux.

Bière

Il y a une route des vins dans toutes les grandes régions viticoles de France, mais aucun panneau de signalisation en Belgique n'indique une route des bières. Est-ce parce que toutes les routes du pays, du nord au sud, d'est en ouest, conduisent immanquablement à une brasserie en activité ou à une ancienne brasserie et qu'il faudrait donc un panneau à chaque carrefour ?

À la fin du XIX^{e} siècle, on comptait en effet environ trois mille deux

cents brasseries et on aurait éprouvé les pires peines du monde à trouver une ville ou un village qui n'en possédât pas une ou plusieurs. Dans un village, c'était en général des fermes-brasseries (ou des brasseries-fermes) autonomes, installées à proximité d'un point d'eau. Comme l'indique Guy Derdelinckx, « on cultivait l'été et on brassait l'hiver. Les déchets de fabrication, la drêche, nourrissaient le bétail » (*Le Goût de la bière belge*, 1998). Elles étaient notamment fort nombreuses dans la partie flamande du Brabant qu'on appelle le Pajottenland, une région bénie pour la fabrication de la gueuze. Certaines subsistent toujours : Girardin à Sint-Ulriks-Kapelle, Lindemans à Vlezenbeek, De Troch à Wambeek, Heyvaert à Asse…

On l'ignore trop souvent, mais les brasseries ne pouvaient pas faire ce qu'elles voulaient et fabriquer n'importe quelle bière, que ce soit de la bière d'abbaye, de la bière artisanale ou de la bière industrielle. Elles étaient soumises à une réglementation, qui était contraignante et qui différait souvent d'une commune à l'autre. À Bruxelles, par exemple, et selon une réglementation instaurée en 1818, tout brasseur était tenu, avant de brasser, de déclarer par écrit « le jour et l'heure de la mise de feu, le numéro et la contenance des chaudières qu'il se [proposait] d'employer, l'heure de la première trempe et l'heure où les trempes seront terminées, la couleur de la bière, la durée des ébullitions et les heures où elles commenceront et finiront dans chaque chaudière, l'heure où commencera l'entonnement et celle à laquelle il sera terminé » (article 27). Il était également tenu de déclarer « si, à la suite de la première mise de feu, il se [proposait] de faire une ou plusieurs chaudières de bière » (*idem*). Pour montrer à quel point cette réglementation était des plus strictes, j'en reproduis encore l'article 30 : « Aussitôt que l'ébullition aura commencé dans la dernière chaudière déclarée, il ne pourra plus exister de matières ou métiers, ni dans la cuve matière, ni dans la cuve reversoire [*sic*], dans les bacs, ni dans aucun autre vase existant dans la brasserie ; il ne pourra plus également y avoir de feu sous les autres chaudières, sous quelque prétexte que ce soit. »

Si je cite quelques-unes de ces dispositions formelles et hautement prosaïques que j'ai empruntées au *Rapport sur les octrois communaux de Belgique* de l'unioniste Jean-Baptiste Nothomb datant de 1848, c'est pour en prendre le contrepied et enchaîner sur la poétique du monde brassicole. Je dis bien « poétique », car une belle variété de bières

qu'on consomme de nos jours en Belgique porte des noms imagés et presque enchanteurs. En voici un bref florilège :

Vapeur en folie, Dorée de l'hamio (prononciation de « hameau » dans le Hainaut occidental), Satan Red, Barbar, Pavé de l'Ours, Saison d'épeautre, Queue de Charrue blonde, Queue de Chat, Cuvée des Tiètes de pipes, Bisounette, Cuvée du P'tit Lu, Chapeau tropical, Caracole, Marquise foncée, Écume des jours, Fantômette, Moinette des Sorcières de Warquignies et Moinette des Iguanodons de Bernissart, Gaillarde de la Posterie, Vieillotte du Hurlevent, Poiluchette blanche de Thy, Cuvée de la Pucelette, Pécheresse, Paranoïa, Bourgogne des Flandres, Hercule à vapeur, Pétouille, Cochonnette, Gueule Noire, Grisette, Foudroyante Gueuze, Vive Vie, Delirium Tremens…

Et ce ne sont là que des noms en français car, bien entendu, il y en a tout autant en Flandre, comme Old Musketeer (déviation des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas), Boskeun (allusion directe au lapin des bois, rapide, vigilant et malin), Zatte Bie (abeille ivre), Dulle Teve (sorcière futée), Dikkenek (allusion à une personne ayant un gros cou et d'une prétention exagérée), Een Molleke (petite taupe) ou Engeltjes bier (bière des anges).

Quoique je sois sensible à ces appellations *poétiques*, je dois cependant reconnaître que la bière ne constitue pas un riche thème littéraire, du moins si je la compare au vin, et qu'une anthologie de textes, où elle serait célébrée, ne serait pas très copieuse. On pourrait y faire figurer des passages de *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, le fameux roman de Charles De Coster où l'on boit tant et plus et où abondent les sortes de bières flamandes, des passages tirés des *Contes d'un buveur de bière* de Charles Deulin, d'autres de *Palieter* de Félix Timmermans, d'autres encore de diverses

histoires populaires ou folkloriques autour de Gambrinus et de ses ouailles. Dans son livre *La Route belge de la bière* publié en 1984, Wilfried Patroons note à propos de la gueuze : « Aucune autre bière n'a donné lieu à autant d'effusions lyriques, comme si la muse restait tournoyer autour des verres. » Mais existe-t-il beaucoup d'effusions lyriques qui se soient transformées en poèmes, à l'instar de tous ceux, innombrables, que la dive bouteille a inspirés ? En dehors d'un beau poème d'Émile Verhaeren recueilli dans *Les Villes à pignons* (1909), je n'en vois guère. Le portrait du poète figure d'ailleurs sur l'étiquette de la Blanche des Honnelles, un des fleurons de la brasserie Abbaye des Rocs, souvenir de tous les étés qu'il a passés, de 1900 à 1916, à Roisin, une section des Honelles au sud-ouest de Mons, tout près de la frontière française.

La bière a, en revanche, inspiré de nombreux peintres belges de renom au XX^e^ siècle comme Armand Rassenfosse, Louis Thévenet, Edgard Tytgat, Auguste Mambour, Kurt Peiser, Amédée Lynen ou Jean-Jacques Gaillard, des affichistes comme Émile Berchmans ou des caricaturistes comme Jean Dratz, qu'on a parfois comparé à Albert Dubout. Sans oublier des bédéistes comme Hergé en personne à quoi l'on doit deux affiches exécutées en 1933 pour la brasserie bruxelloise Léopold.

Billard

Les Belges excellent au billard, et c'est un Belge, Raymond Ceulemans (né en 1937), qui détient le plus beau palmarès de la discipline, qu'il a découverte à l'âge de sept ans à peine grâce au

billard qui se trouvait dans le café de son père, à Lierre, et sur lequel il a appris à croiser, à queuter, à se corder, à se blouser ou encore à faire la chouette (jouer seul contre le camp adverse formé de deux partenaires). À preuve : trente-cinq titres de champion du monde (dans les divers modes de jeu, mais surtout au trois bandes et par la bande), quarante-huit titres de champions d'Europe, soixante et un titres de champion de Belgique, ainsi qu'une bonne dizaine de titres dans des compétitions par équipe. Ce qui lui a valu un grand nombre de distinctions honorifiques et, en particulier, d'avoir été élevé au rang de chevalier par Albert II en 2002.

L'histoire du billard est au demeurant liée à la Belgique puisque le drap spécial de couleur verte qui recouvre les tables de jeu a été créé en 1680 par un citoyen de Verviers, Henri Simonis (1640-1725) – un procédé de tissage de laine que son petit-fils, Iwan Simonis (1769-1829), a perfectionné et qu'il est parvenu à vendre un peu partout sur les cinq continents. Aujourd'hui encore, la société Iwan Simonis est le leader mondial du drap de billard, survivant glorieux et héroïque de l'âge d'or du textile à Verviers, qui était au XVIII^{e} siècle la principale ville manufacturière d'Europe (après le déclin des manufactures de la Flandre). Les drapiers prétendaient à l'époque que l'eau de Vesdre, la rivière qui traverse Verviers, possédait une vertu singulièrement favorable au lavage et à la teinture, et qu'elle était idéale pour la fabrication des flanelles, des serges et des mérinos. Pour fournir cette eau *miraculeuse* aux usines situées le long de la Vesdre pendant les sécheresses estivales, on devait d'ailleurs construire dans les années 1870 un barrage qui emmagasine l'eau d'un de ses affluents, la Gileppe, et qui constitue un réservoir d'une capacité de treize millions de mètres cubes (le barrage a été inauguré par Léopold II en juillet 1878).

Tout ce que je rapporte ici n'explique pas pourquoi, dans le vocabulaire spécifique de ce jeu, il n'est pas question de billard belge, alors qu'on parle de billard américain (ou *american pool*), de billard anglais, de billard français (ou carambole), de billard hollandais (ou *sjoelen*), de billard baltique (ou *novuss*), de billard russe, de billard indien ou népalais (ou *carrom*), de billard japonais (ou bagatelle)… Il n'est même pas question de billard flamand, alors que le joueur le plus titré de tous les temps est, comme je l'ai dit, le chevalier Raymond Ceulemans et que la majorité des clubs de billard affiliés à la

Fédération royale belge de billard fondée en 1906, sont situés en Flandre et… Quelle en est la raison ? Mystère et boule… de billard.

Binche

Gérard Prévot (1821-1975), à qui l'on doit quelques-uns des plus beaux contes de la littérature fantastique moderne, détestait Binche, sa ville natale, et n'arrêtait pas de le répéter à la moindre occasion. À l'entendre, il ne fallait pas s'y rendre et, surtout, se laisser entraîner par son célèbre carnaval, qu'il n'était pas loin de considérer comme une authentique fumisterie inventée de toutes pièces pour « vendre » la ville et, chaque année à l'époque du carême, lui rapporter des subsides.

Cela lui ressemblait bien : quand il n'aimait pas quelqu'un ou quelque chose, il pouvait être d'une mauvaise foi totale. Il prétendait avoir fui Binche comme la peste à l'âge de dix-huit ans et n'y avoir plus jamais mis les pieds. Quand je l'ai connu, en 1970, il m'a juré qu'il n'y retournerait pour rien au monde. Je sais qu'il a tenu sa promesse. Mais – allez comprendre l'âme d'un poète ! – cela ne l'a pourtant pas empêché de célébrer la petite ville hennuyère dans *Les Tambours de Binche*, un roman historique qu'il allait publier au Fleuve Noir en 1964 sous le pseudonyme de Francis Murphy. L'intrigue se déroule dans les années 1540, sous le gouvernement de Marie de Hongrie, la sœur de Charles Quint, au moment où les troupes du dauphin de France envahissent le Hainaut et mettent Binche, pourtant entourée de solides remparts, à feu et à sang – une intrigue mouvementée qui se double d'une très touchante histoire d'amour.

Ces remparts sont uniques en Belgique. Ils forment autour de la ville une enceinte fortifiée édifiée entre le XII^e^ et le XIV^e^ siècle, qui comprenait autrefois vingt-sept tours, six portes de poternes et plus de deux mille mètres de courtines, englobant un territoire de vingt-deux hectares. Leurs vestiges sont imposants et font, à juste titre, la fierté des Binchois, presque à parité avec leur carnaval et ses célèbres gilles. La ville abrite un Musée international du carnaval et du masque, dont l'idée revient au folkloriste binchois Samuël Glotz (1916-2006), auteur en 1949 de la première étude cohérente consacrée au carnaval de

Binche, le premier à avoir mis à bas, preuves à l'appui, la légende selon laquelle les gilles seraient de lointaines imitations des Indiens d'Amérique et qu'ils auraient pris part aux festivités organisées en 1549 dans la ville, lorsque l'infant d'Espagne, Philippe II, a rendu visite, en grandes pompes, à sa tante, Marie de Hongrie.

Je connaissais l'ouvrage de Samuël Glotz, préfacé par Albert Marinus (1886-1979), le père des recherches folkloriques en Belgique, le jour où je suis allé pour la première fois au Musée international du carnaval et du masque, et je n'ai pas pu ne pas être frappé par le fait qu'il avait été publié exactement quatre cents ans après les festivités de 1549. La plupart des pièces exposées ici reflètent des croyances et des superstitions très anciennes. J'en ai eu sous les yeux de multiples exemples : un extraordinaire masque mixtèque du XIII^e^ siècle, un masque d'indien navajo du Colorado, un masque grimaçant de Nouvelle-Calédonie, un masque de danse exorciste de Bali, un masque de lion japonais, un masque tyrolien hiératique, un masque roumain surmonté de deux cornes pointues, un masque de sorcière du Val d'Aoste, un masque royal tout emplumé du Kasaï… Et puis tous ces masques, ces coiffes et ces costumes carnavalesques de Wallonie : Malmédy, Stavelot (les fameux blancs moussis), Lobbes (les hottes), Ath, Morlanwelz (les pierrots), Tournai, Fosse…

Et je n'oublie pas, bien entendu, ceux de Binche, les plus nombreux du Musée international, avec leurs accessoires si spécifiques comme le panier rempli d'oranges, les lunettes vertes ou le « ramon », terme local du balai que les gilles, le mardi gras, lancent en direction de personnes qu'ils connaissent dans l'assistance, au rythme des airs de musique qui sont exécutés et qui sont, ainsi que j'ai pu l'apprendre, au nombre de vingt-six. Parmi les musiciens, il y a au premier chef les « tamboureurs ». Ils sont formés dans des écoles de tambour, où l'enseignement qu'on leur prodigue n'a pas, dit-on, varié d'un pouce depuis des lustres, et où ils apprennent à jouer sur des instruments dont la fabrication en laiton, longue et minutieuse, est conforme à une méthode « plusieurs fois centenaire ».

Gérard Prévot s'est trompé : carnaval ou pas, il faut aller à Binche. Avec ses remparts et le fantôme de Marie de Hongrie, elle ne ressemble à aucune des autres villes de la province du Hainaut.

Bob et Bobette

Extrêmement caractéristiques avec leur couverture rouge orangée et leurs lettrages en noir, en blanc et en jaune, les albums de bandes dessinées de Bob et Bobette – Suske et Wiske en flamand – constituent un étonnant phénomène national (les couvertures des huit premiers épisodes étaient bleues). J'étais encore un enfant quand je les ai découverts et, des décennies plus tard, ils sont encore et toujours édités, défiant tous les courants et toutes les modes.

Impossible, du reste, de vivre en Belgique sans qu'ils vous tombent sous les yeux : à la devanture d'une librairie, d'une bouquinerie ou d'un marchand de journaux, entre les mains d'un gosse ou d'un adulte nostalgique dans la rue ou dans les transports en commun, dans une brocante, dans la salle d'attente du dentiste ou du coiffeur… Ils font partie de l'identité nationale, et tellement que, à l'exception des Pays-Bas, ils n'ont jamais franchi les frontières, quoique leur auteur, Willy Vandersteen (1913-1990), soit assimilé aux grands maîtres de la bande dessinée belge.

Natif des quartiers populaires d'Anvers, Willy Vandersteen a commencé par des *comics strips* dans la presse flamande et s'est attelé à la bande dessinée durant la Seconde Guerre mondiale. C'est en 1945 qu'il a créé ses deux personnages fétiches, lesquels ont rencontré, dès leur apparition, un succès considérable, d'abord en flamand, puis en français, grâce au journal *Tintin*. Le graphisme, naturellement, y est pour beaucoup. Il ne serait rien toutefois sans le ton alerte et drolatique, l'esprit blagueur qui anime et traverse les aventures échevelées de ces deux jeunes héros et de leurs inséparables comparses, le colosse Jérôme, monsieur Lambique, tante Sidonie et Barabas, le génial inventeur d'une machine à remonter le temps – des aventures dont la Belgique est souvent le cadre, et même une Belgique de cartes postales, une Belgique d'images toutes faites et de poncifs éculés, ainsi qu'on peut le constater en lisant par exemple *Le Trésor de Beersel*, *Quand les elfes danseront*, *Les Troglodytes* ou *Manneken Pis, l'irascible*.

Le héros de cet album paru en 1980 est le citoyen, le *ketje*, le plus célèbre de Bruxelles : après avoir mystérieusement disparu de son socle, au coin de la rue de l'Étuve, il resurgit en chair et en os (mais vêtu d'un caleçon !), se retrouve en 1142 à Vilvorde à la bataille de

Ransbeke, puis à bord d'un Jumbo qui le conduit à Miami, avant d'aller affronter des alligators dans les bayous, de devenir à son corps défendant une attraction inattendue à Disney World, de semer la panique à Cap Canaveral, de se battre contre des requins et, à la fin, de rentrer sain et sauf à Bruxelles, grâce aux innombrables efforts déployés par Bob, Bobette, Jérôme, Lambique et Sidonie. Et comme Bobette lui demande alors pourquoi il a l'air tout triste, il répond : « Ah, Bobette ! J'ai vu un petit bout du monde mais à quoi bon ! J'ai été constamment poursuivi par des types qui m'en voulaient. J'étais plus heureux dans mon coin où tout le monde m'admirait ! »

Manneken Pis, l'irascible synthétise toute la physionomie de la saga, Willy Vandersteen n'hésitant jamais dans ses histoires qu'il met en scène à mélanger le réalisme et le fantastique, le récit picaresque et la science-fiction, le passé et le présent, les situations objectives et les invraisemblances, les vérités historiques et les légendes, les enchaînements les plus logiques et les coups de théâtre les plus gros.

La clef du succès de Bob et Bobette tient-elle à cette extrême désinvolture (chaque année, on vend en moyenne près de quatre millions d'albums en néerlandais et près de cinq cent mille en français) ? Tient-elle au fait que tous les épisodes de leurs aventures – plus de trois cents – sont littéralement rocambolesques et vont, comme on dit, *dans tous les sens* (après la mort de Willy Vandersteen, Paul Geerts puis Marc Verhaegen ont pris le relais) ? Je ne sais pas et je serais bien en peine de fournir une explication.

Boesmans, Philippe

On devrait un jour, un jour prochain, ériger la statue ou, à tout le moins, le buste de Philippe Boesmans à Tongres, la ville d'Ambiorix, où il a vu le jour en 1936, pour la bonne et simple raison qu'il est le premier compositeur belge moderne, dont les opéras sont entrés de plain-pied dans le répertoire international.

Philippe Boesmans, je l'ai découvert grâce à un enregistrement d'*Attitudes* en 1980 sous la direction de Georges-Élie Octors – une pièce pour voix et orchestre tirée d'un spectacle musical dans lequel, comme l'a écrit le critique Christian Leblé, « le compositeur jonglait avec les sonorités de l'anglais ou de l'italien, imitait les intonations de la radio, empruntait à Puccini autant qu'à la variété, livrait en une heure un concentré du monde sonore environnant » (*Musiciens de notre temps depuis 1945*, Éditions Plume, 1992). C'était la grande époque – l'époque conquérante – du théâtre musical et des audacieuses réalisations de Maurizio Kagel.

Qu'est-ce qui fait qu'on adhère à une nouvelle musique, qu'on se surprend à l'aimer ? Je me suis posé la question à chacun des opéras de Philippe Boesmans : *La Passion de Gilles* (1983), *Reigen* (1993), *Wintermärchen* (1999), *Julie* (2005), *Yvonne, princesse de Bourgogne* (2009) et *Au monde* (2014). Ma réponse a été toutes les fois la même : le sentiment d'être en présence d'une œuvre duelle, d'une œuvre qui, d'un côté, emprunte à la tradition et qui, de l'autre, explore des territoires inconnus et différents de tout ce qu'on a déjà entendu. Il y a ainsi dans *Reigen* une foule de réminiscences (Richard Wagner et Richard Strauss, entre autres), un peu comme si Philippe Boesmans avait voulu convoquer dans cet opéra tiré d'une célèbre pièce de théâtre d'Arthur Schnitzler l'histoire même de l'art lyrique et, au-delà, du jazz et du rock, mais on s'aperçoit très vite qu'elles ne sont jamais que les aiguillons d'une parade amoureuse jouée par dix couples sur dix modes assez hétérogènes : la prostituée et le soldat, le soldat et la femme de chambre, la femme de chambre et le jeune homme, le jeune homme et la jeune femme, la jeune femme et son époux, le mari et la grisette, la grisette et le poète, le poète et la cantatrice, la cantatrice et le comte et, pour finir, afin que la *ronde* soit parfaite, le comte et la prostituée. Et c'est ce traitement original qui a fait le succès de *Reigen* sur de nombreuses scènes européennes (il existe une version de chambre de *Reigen* transcrite par Fabrizio Cassol).

Des réminiscences en tout genre (dont certaines à l'accordéon), on

en trouve également dans *Wintermärchen*, d'après *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare. Elles forment un étonnant kaléidoscope de sons et de tonalités, un fourmillement de minuscules cellules musicales, Philippe Boesmans prenant un (malin) plaisir à les juxtaposer, les entremêler et les opposer durant deux heures, à travers une quinzaine de personnages. Cela donne un opéra suave – un opéra à fleur de peau. Un opéra rythmé aussi. Un opéra d'un rythme que je ne qualifierais pas de trépidant, mais un rythme toujours soutenu, toujours en éveil, jusqu'à son finale *mezzo voce*.

Par contraste, *Au monde* a des accents debussystes (par sa prosodie) et s'incarne dans une atmosphère oppressante d'ennui, d'enfermement, de secrets inavouables et inavoués. Sur un livret écrit en français en collaboration avec le dramaturge Joël Pommerat, Philippe Boesmans a pourtant réussi à composer, ici encore, une musique suave.

Bollandistes

Les noms des rues sont comme les titres des chapitres d'un gigantesque palimpseste. Ils disent des personnages célèbres ou oubliés, gloires universelles ou éminences locales, des événements, des bonheurs et des vicissitudes, les faits et gestes d'une ville, d'une nation, de la terre entière.

À Bruxelles, par exemple, les noms des rues se rapportant à des ordres religieux, toutes regroupées au cœur de la ville, sont très nombreux : Alexiens, Augustins, Capucins, Chartreux, Dominicains, Dames Blanches, Bogards, Riches Claires, Franciscains, Grands Carmes, Petits Carmes, Minimes, Béguines, Visitandines, Récollets, Brigittines, Ursulines… Chose curieuse, on y chercherait en vain la rue ou l'impasse des Jésuites, alors qu'ils sont installés à Bruxelles depuis 1586. Il existe toutefois une rue qui les met indirectement à l'honneur : la rue des Bollandistes. Située en face du collège Saint-Michel, un collège tenu par des jésuites, sur le territoire de la commune d'Etterbeek, elle peut prêter à confusion, car la plupart des artères du quartier où elle se trouve portent des noms de peuplades gauloises : Atrébates, Ménapiens, Bataves, Toxandres, Aduatiques,

Morins, Nerviens, Celtes, Tongres, Trévires… J'ai d'ailleurs fréquemment entendu dire, en raison de cette proximité toute surréaliste, que les bollandistes étaient des Gaulois…

La Société de savants que forme les bollandistes remonte au XVII^e^ siècle, quand le jésuite liégeois Jean Bolland (1596-1665), préfet du collège de Malines, a repris les travaux d'hagiographie du père Héribert Rosweyde et a fait paraître en 1643 le premier numéro d'une importante revue critique, les *Analecta Bollandiana*, qui totalisent aujourd'hui plus de soixante mille pages. Après avoir longtemps eu son siège à la rue des Ursulines à Bruxelles, la Société a émigré au collège Saint-Michel, en 1905, au moment où s'achevait la construction de ce vaste bâtiment si caractéristique de l'architecture scolaire, et elle n'y a plus bougé. Elle est le seul institut au monde dont l'objet est l'étude critique de l'hagiographie. C'est, de fait, un lieu savant, un lieu qui a l'air d'une caverne d'érudition et de science, dès qu'on en franchit le seuil, au deuxième étage du collège. Le bibliothécaire qui m'a accueilli m'a dit qu'il était bien un jésuite, mais qu'il n'était pas du tout un bollandiste – titre réservé à des docteurs en histoire épris de la vie des saints de l'Église catholique et de leur culte, et ayant également de parfaites et « solides » connaissances en théologie, en philologie, en archéologie et en histoire de l'art. Autant dire que le bollandiste est de nos jours une espèce des plus rares.

Il y a, ai-je appris, près de quatre cent mille volumes dans la bibliothèque des bollandistes – le reposoir de tous les saints et de toutes les saintes, l'immense sanctuaire de leurs prodiges, de leurs bienfaits ou de leur martyre. À la question de savoir quel est le saint que les bollandistes ont le plus traité et sur lequel on a réuni à ce jour le plus de documents, le bibliothécaire n'a pas eu une seule seconde d'hésitation : saint François d'Assise. Au hit-parade de la canonisation, personne ne lui arriverait à la cheville (j'emploie exprès cette métaphore banale, vu qu'il est avéré que François allait partout pieds nus dans ses sandales). Suivent, plus ou moins ex æquo, mais loin derrière, saint Benoît et saint Bernard. Le bibliothécaire a ajouté que les saints de l'ère moderne n'avaient pas la cote. Dommage en particulier pour le père Damien (1840-1889), le dernier canonisé belge, en octobre 2009, par le pape Benoît XVI.

Le catalogue des publications de la Société des bollandistes est un étrange répertoire de saints qui me sont inconnus et dont j'ignorais

même le nom jusqu'ici : Cyrille le Philéote, Bérard évêque des Marses, Thècle, Pachôme, Théodore de Sykéon, Pierre d'Atroa, Hésychius de Jérusalem… Mais qu'est-ce que j'attends pour m'intéresser à eux ?

Bon Usage (Le)

« Toute rencontre fortuite est un rendez-vous », a écrit Jorge Luis Borges. L'histoire du *Bon Usage*, cette indispensable grammaire française, cet extraordinaire regroupement de faits grammaticaux jusque-là éparpillés, cette bible de la langue de Molière, de Hugo, de Proust et de Céline, en est une fort belle illustration. On est au milieu des années 1930, à Namur. Fernand Desonay, spécialiste de François Villon, passionné de littérature et d'histoire, jeune professeur à l'Université de Liège, futur académicien, y est venu donner une conférence, à laquelle assiste un certain Maurice Grevisse. Né à Rulles, dans la province du Luxembourg, en 1895, Maurice Grevisse a fait la connaissance de Fernand Desonay à la même université, mais il est devenu, lui, professeur à l'École des cadets à Namur. Sa marotte, c'est le français, le français tel qu'il s'écrit depuis ses origines et tel que le pratiquent les écrivains, les uns avec la plus grande rigueur, les autres avec la plus grande liberté, tantôt en respectant des règles précises, tantôt en les escamotant à leur façon. Qui a raison ? Qui a tort ? Qu'est-ce qui est correct ? Qu'est-ce qui varie d'une région à l'autre ? Qu'est-ce qui, en somme, constitue – ou constituerait – le *bon usage* ?

Sur toutes ces interrogations, Maurice Grevisse a accumulé les notes et a fini par écrire un ouvrage de synthèse, qu'il a conçu comme un manuel scolaire et qu'il aimerait bien publier, mais dont le manuscrit a été refusé par tous les éditeurs. Un manuscrit, oui, un vrai. Huit cents pages rédigées à la main et, par surcroît, avec des graphies et des justifications différentes en fonction des passages : caractères romains, caractères italiques, caractères maigres, caractères gras… Un travail de bénédictin aussi méticuleux et aussi soigné qu'un livre d'heures.

La conférence achevée, Maurice Grevisse échange quelques mots avec Fernand Desonay et se risque bientôt à lui parler de son texte. Fernand Desonay réalise très vite que non seulement un pareil

manuscrit répond à un réel besoin, vu qu'aucun ouvrage de ce type n'existe en Belgique et en France, mais que seul un imprimeur sachant imprimer serait capable d'en assurer l'édition. Et il lui conseille d'aller voir Jules Duculot, maître imprimeur installé à Gembloux après la Première Guerre mondiale et surtout spécialisé dans la publication de thèses et de monographies pour la Faculté universitaire des sciences agronomiques de la ville. Heureux hasard, Gembloux est situé à moins de vingt kilomètres de Namur. Quinze minutes en train ou à peine plus.

La suite est connue : *Le Bon Usage* est publié pour la première fois en 1936 par Jules Duculot et est rapidement épuisé. Comme le signale André Goosse, le gendre et le successeur de Maurice Grevisse en 1980, dans l'avant-propos de la quatorzième édition largement complétée en 2007, *Le Bon Usage* a été « bien accueilli non comme manuel scolaire, ce qui était le but initial, mais comme référence pour des adultes attentifs à leur langue ou à la langue ». En 1946, il obtient une médaille d'or par l'Académie française. Point d'orgue : l'année suivante, pour sa troisième édition, il est acclamé par André Gide dans un article dithyrambique du supplément littéraire du *Figaro*, l'auteur des *Faux-monnayeurs* se demandant pourquoi il continuerait à écrire des billets sur la grammaire, alors que toutes les réponses aux multiples questions qu'il pose et qu'on n'arrête pas de lui poser se trouvent chez Maurice Grevisse. Depuis cette date, le succès du *Bon Usage*, sans cesse remis sur le métier, est un long fleuve tranquille.

Ce n'est pas un hasard, je crois, si quelques-uns des meilleurs grammairiens et exégètes de la langue française au XX^{e} siècle sont belges (outre Maurice Grevisse et André Goosse, il y a notamment Joseph Hanse, Éric Buyssens et Marc Wilmet), car le souci de bien

écrire et de bien parler est au premier chef une affaire culturelle et que son enjeu revêt une importance cruciale dans des régions où le français est minoritaire. Souci légitime, qui est à la fois un moyen de défendre son identité propre, une manière d'affirmer sa consanguinité et un besoin de prouver l'excellence de sa pratique de la langue, ne fût-ce que par rapport à l'Hexagone. Et cela explique en grande partie pourquoi fleurissent des rubriques sur « le bon langage » dans les journaux belges francophones et des livres consacrées à « la chasse aux belgicismes ».

J'aime énormément *Le Bon Usage*. Je l'aime parce qu'il est un outil, dont je me sers lorsque je suis en butte à une difficulté grammaticale ou syntaxique, et je l'aime, et peut-être davantage encore, parce qu'il abonde de termes qui me font toujours rêver. Actants, affixe, amphibologie, amuïssement, alternance vocalique, anacoluthe, anastrophe, aphérèse, apocope, apophonie, apposition, archiphonème, asyndète, attraction paronymique, autonymes, axe paradigmatique – rien qu'à la lettre A, il y en a ainsi une quinzaine, et je ne fais pas ici l'énumération de singularités telles que « accordailles », « adoncques », « aguets », « arrérages », « apparemment que » ou « assavoir ». Le bonheur des mots rares dans tous les états. On devrait apprendre dès l'enfance que la grammaire est une science du plaisir.

Voir : Belgicismes.

Boon, Louis Paul

Pour l'immense majorité des francophones de Belgique, la littérature flamande est une *terra incognita*. Cela explique pourquoi Louis Paul Boon ne leur est pas un nom familier, lui qui est, avec Paul Van Ostaijen et Hugo Claus, l'écrivain flamand le plus original et le plus célébré du XX^{e} siècle. En 2012, le centenaire de sa naissance a ainsi donné lieu un peu partout en Flandre et, en particulier, à Alost, sa ville natale, à une multitude de manifestations enthousiastes, mais c'est à peine si les médias francophones en ont rendu compte. Et dire que Boontje, comme le surnomment ses innombrables thuriféraires boonophiles ou boonomanes, a été cité à plusieurs reprises parmi les

candidats au prix Nobel, dans les années 1960 et 1970 (il est décédé en 1979, à l'âge de soixante-sept ans) – une haute distinction qu'il aurait parfaitement pu obtenir, non seulement grâce à ses écrits, mais parce qu'il était un homme engagé, un « tendre anarchiste » selon certains, ce qui n'était pas pour déplaire au jury de Stockholm !

Est-ce dû au fait que cette œuvre se distingue par sa crudité, Louis Paul Boon aimant beaucoup recourir à des expression triviales et ordurières, aux limites de la pornographie, et s'en prendre sans ménagement aucun aux « forces de l'Argent, de l'Église et de l'État qui vous rognent les ailes » ? Ou parce que seuls trois de ses soixante-dix livres ont été traduits dans la langue de Molière ? Dont *La Route de la chapelle*, en 1999, que d'aucuns tiennent pour son chef-d'œuvre. Hugo Claus l'a loué en ces termes : « C'est un ouvrage écrasant qui fait table rase de l'idée récurrente que l'on se plaît à donner de Boon : celle de l'autodidacte un peu maladroit et excessif qui, poussé par l'humilité et l'amertume, prend le parti des pauvres diables. […] Le livre s'écrit et se développe tandis que l'auteur nous initie, d'une manière inédite, aux arcanes les plus intimes de sa créativité, prend vie grâce à son regard perçant, à son pouvoir d'évocation et d'une manière qui sublime tellement le matériau que nous pouvons parler ici d'une approche *poétique*. »

De fait, *La Route de la chapelle* a une « structure décousue » et entremêle plusieurs sujets et plusieurs thèmes : le récit d'une jeune femme d'Alost, Ondine, et de sa déchéance, la vie quotidienne de l'auteur lui-même et des problèmes que posent l'écriture de son roman et l'écriture en général, la vie de certains de ses proches, une adaptation de scènes de l'épopée flamande du XIIIe siècle, *Reynart le Goupil*, des anecdotes diverses et variées, des réflexions éparses allant de la bombe atomique à la sorcellerie, d'incessantes digressions sur des projets de livres futurs… Autant dire qu'on a affaire ici, sur quatre cents pages, à une fiction kaléidoscopique et polyphonique qui, par certains aspects, fait songer au *Ulysse* de James Joyce. Ce n'est pas par hasard, du reste, que des critiques ont comparé Louis Paul Boon au romancier irlandais.

Borchgrave, Isabelle de

« La magicienne du papier » : par ces mots, Hubert de Givenchy a parfaitement dit qui est Isabelle de Borchgrave (née en 1946) et ce qu'elle représente au juste dans le monde encombré de la création contemporaine. Peintre, dessinatrice, décoratrice, collagiste, styliste, modiste, étalagiste, couturière, cette Bruxelloise, inconditionnelle de Pablo Picasso, d'Henri Matisse et de Nicolas de Staël, semble en effet posséder des dons hors du commun quand elle s'empare de quelques bouts de papier et qu'après les avoir plissés, chiffonnés, découpés, chantournés, articulés, frisés, collés, recollés, peints et repeints, elle les magnifie bel et bien. De la magie artistique. Ou de la prestidigitation artistique. Un imaginaire qui ne se rattache à aucune école.

Magicienne de papier, Isabelle de Borchgrave l'est devenue en 1994, après avoir découvert un catalogue du Kyoto Costume Institute et après avoir visité le Metropolitan Museum of Art de New York. Avec la complicité de Rita Brown, une costumière canadienne, elle s'est alors mise à confectionner des robes en papier et a bientôt élaboré une étourdissante collection de vêtements historiques d'Élisabeth I^re^ à Coco Chanel, en passant par Mme de Pompadour, l'impératrice Joséphine, Pierre le Grand, Paul Poiret, Mariano Fortuny ou John Redfern – somptueuses illusions de brocarts, de dentelles, d'hermines, de soies, de velours, de linons, de batistes, d'indiennes ou de fourrures. Cette collection de plus de trois cents pièces, elle l'a alors intitulée *Papiers à la mode* et l'a exposée pour la première fois au musée de l'Impression sur étoffes de Mulhouse. Une révélation et une consécration. Le retour et le triomphe d'une certaine forme de trompe-l'œil. Qu'Isabelle de Borchgrave a ensuite décliné à travers diverses autres expositions similaires, çà et là en Europe et à travers le monde.

L'une des plus spectaculaires d'entre elles est celle qui s'est tenue au château de Potsdam en avril 2012, dans le cadre du trois centième anniversaire de la naissance de Frédéric II. Pour commémorer cet événement, Isabelle de Borchgrave a conçu une exposition en trois dimensions de soixante-dix personnages costumés, encadrés d'une procession de quadrupèdes et d'oiseaux exotiques, qui illustrent tous l'unique petite comédie écrite en français par le roi de Prusse, *Le Singe de la mode*. Autant de trompe-l'œil, dont on retrouve les artefacts et les créations plus ou moins conformes dans l'immense repaire qu'elle s'est fait construire, chaussée de Vleurgat à Ixelles, non loin des étangs et de l'ancienne Maison de la Radio (un des joyaux de l'Art déco), place

Flagey, et qui constitue à la fois un bureau, un atelier de création, une galerie, un musée et une bibliothèque (et où, de surcroît, sont aménagés ses appartements).

Un repaire enchanté et enchanteur où la magicienne, entourée d'une équipe entièrement acquise au tout papier (et au tout carton), invente chaque jour ses merveilleuses et étonnantes parures et où elle compose ses tableaux. C'est là qu'ont été notamment réalisés les costumes de papier dont sont vêtues Marie-Antoinette, Mme Campan et leur femme de chambre, et que d'innombrables visiteurs peuvent aujourd'hui admirer dans la salle de bains de la reine de France, au château de Versailles. Plus surprenant encore : elle y fabrique des lustres, des lampadaires, des candélabres et des appliques de papier – des objets qui n'ont, semble-t-il, qu'une unique raison d'être : apprivoiser la lumière. Et c'est là également qu'elle entasse des dizaines et des dizaines de *sketchbooks* bourrés d'images de toutes les couleurs prises sur le vif. Certains d'entre eux sont souvenirs de route ou de merveilleux carnets de voyages, par exemple *Mes carnets de Venise* qu'elle a publiés chez Flammarion en 2004. Une Venise borchgravienne, oserais-je écrire : rutilante, chamarrée à l'envi et plus sérénissime que jamais.

Michelangelo Antonioni avait fait repeindre le gazon en vert dans son célèbre film *Blow-Up*, Palme d'or au Festival de Cannes en 1967. Par là, il lui avait conféré un surcroît de réalité. En repeignant l'histoire de la mode avec du papier, Isabelle de Borchgrave arrive exactement au même résultat.

Brabançonne (La)

Cela m'a toujours amusé de savoir que la première mouture de l'hymne national belge a été écrite par un Français. Lequel était un chevalier né à Lyon en 1801 et portait un nom à coucher dehors : Louis-Alexandre Déchet (ou Dechet, selon les sources). Comme il devait en être conscient, il avait choisi le pseudonyme de Jenneval. Il était acteur et c'est à ce titre qu'il se trouvait à Bruxelles en août 1830. Il s'était tout de suite enflammé pour la révolution belge et s'était lui-même proposé d'écrire le texte de l'hymne national avec la complicité de l'artiste lyrique et compositeur François Van Campenhout (1779-1848), dont il avait fait la connaissance au Théâtre de la Monnaie. À l'époque, François Van Campenhout était une personnalité en vue. Il était l'auteur d'opéras, de messes solennelles, de cantates, de romances, de pièces dramatiques. *La Brabançonne*, qu'on avait d'abord baptisée *La Bruxelloise*, allait voir le jour en moins d'une semaine et être exécutée pour la première fois, en grande pompe, le 12 septembre 1830 à la réouverture de la Monnaie, par Lafeuillade, un Français lui aussi, le Masaniello de *La Muette de Portici*, l'opéra de Daniel Auber sur des paroles d'Eugène Scribe et de Germain Delavigne. Je ne dois pas rappeler, évidemment, que *La Muette de Portici*,

représentée le 25 août 1830 et racontant la révolte du peuple napolitain contre la tyrannie espagnole, a été le déclencheur de la révolution belge, après que le pécheur Masaniello et son camarade Pietro, meneurs des patriotes, s'étaient mis à chanter en duo, au deuxième acte :

Mieux vaut mourir que rester misérable.
Pour un esclave est-il quelque danger ?
Tombe le joug qui nous accable,
Et sous nos coups périsse l'étranger.
Amour sacré de la Patrie,
Rends-nous l'audace et la fierté,
À mon pays que je dois la vie,
Il me devra sa liberté.

Jenneval n'avait pas lésiné sur les paroles de *La Brabançonne* : elles étaient à la fois patriotiques, cocardières, guerrières et antiorangistes. À la demande du gouvernement belge provisoire, il en donnera à la hâte une deuxième version, et peut-être en aurait-il écrit une troisième s'il n'avait pas été tué, à l'âge de vingt-neuf ans à peine, au cours d'un engagement près d'Anvers. Dans les années qui ont suivi l'indépendance de la Belgique, les paroles de *La Brabançonne* subiront encore diverses modifications plus ou moins heureuses, surtout parce que les Belges et les Hollandais en étaient arrivés petit à petit, sinon à s'entendre, du moins à ne plus se considérer comme des frères ennemis. Et voilà qu'en 1860, un politicien libéral aura l'idée de rédiger une toute nouvelle *Brabançonne* : Charles Rogier.

Incroyable, mais vrai : Charles Rogier était pareillement d'origine française ! Né à Saint-Quentin en 1800, il s'était trouvé à la tête des Liégeois lors des Journées de septembre 1830, avant d'embrasser une longue carrière de parlementaire – une carrière de parlementaire parachuté, comme on le dirait aujourd'hui, puisqu'il aura successivement été élu à Turnhout, à Anvers, à Bruxelles, de nouveau à Anvers et à Tournai, et qu'il aura été tour à tour ministre de l'Intérieur, ministre des Travaux publics, ministre des Affaires étrangères et Premier ministre. On raconte que sa marotte était les chemins de fer et qu'il adorait voyager en train. Ce qui expliquerait ses diverses implantations aux quatre coins du royaume.

Son hymne, toujours sur la musique de François Van Campenhout, mais sensiblement arrangée par Valentin Bender (1801-1873), contient quatre strophes et n'a été officialisé qu'en 1873, lors d'un mémorable concert de la musique des Guides à la Société philharmonique de Bruxelles, en présence de Léopold II :

Après des siècles d'esclavage,
Le Belge sortant du tombeau,
A reconquis par son courage,
Son nom, ses droits et son drapeau.
Et ta main souveraine et fière,
Désormais peuple indompté,
Grava sur ta vieille bannière :
Le Roi, la Loi, la Liberté !

Marche de ton pas énergique,
Marche de progrès en progrès ;
Dieu qui protège la Belgique,
Sourit à tes mâles succès.
Travaillons, notre labeur donne
À nos champs la fécondité !
Et la splendeur des arts couronne
Le Roi, la Loi, la Liberté !

Ouvrons nos rangs à d'anciens frères,
De nous trop longtemps désunis ;
Belges, Bataves, plus de guerres.
Les peuples libres sont amis.
À jamais resserrons ensemble
Les liens de fraternité
Et qu'un même en nous rassemble :
Le Roi, la Loi, la Liberté !

Noble Belgique, ô mère chérie,
À toi nos cœurs, à toi nos bras !
À toi notre sang, ô Patrie !
Nous le jurons tous tu vivras !
Tu vivras toujours grande et belle
Et ton invincible unité
Aura pour devise immortelle :
Le Roi, la Loi, la Liberté !

Après la mort de Charles Rogier en 1885, d'aucuns continueront à faire la moue, se demandant à tout moment s'il ne serait pas opportun

de changer derechef les paroles de *La Brabançonne*, les uns les jugeant trop martiales, les autres trop chrétiennes (à cause de la référence à Dieu), les autres encore trop lyriques et trop ronflantes. On en discutera même âprement au sein de commissions *ad hoc*, mais il faudra attendre le 8 août 1921 pour que les *commissionnaires* finissent par se mettre d'accord sur un texte : la dernière strophe, et seulement la dernière, de l'hymne conçu par Charles Rogier. Au bout de quarante années, ou presque, de palabres stériles et de vaines querelles, tout se passait en somme comme si on s'était bel et bien moqué du monde – exemple édifiant d'une négociation et d'une solution à la belge.

Sur les bancs de l'école primaire (un drôle d'adjectif en l'occurrence), j'ai pourtant appris les quatre strophes de *La Brabançonne* telles que Charles Rogier les avait écrites, et la phrase funèbre « le Belge sortant du tombeau » m'a longtemps intrigué. J'ai aussi appris sur les bancs de l'école primaire d'autres chants du même acabit : *Vers l'avenir* sur une musique de François-Auguste Gevaert et *Valeureux Liégeois* de Gilles Ramoux, cette espèce d'abbé Pierre avant la lettre qui est à l'origine de la Société d'Émulation de Liège et qui, au début du XIX^e^ siècle, a propagé la vaccine contre l'avis de ses supérieurs. Et je n'oublie pas *Le Doudou* (ou *Gai Doudou*), le chant populaire de la ducasse de Mons, où l'on parle de « loup-garou », dont on s'était bien gardé de me dire, pour une raison que j'ignore, de quoi il s'agissait, un chant au rythme entraînant qu'on interprétait en chœur sans la moindre modération.

Autres chants, autres mœurs.

Brel, Jacques

Serge Gainsbourg tenait la chanson française pour un art mineur et il le répétait à la moindre occasion – appréciation que je suis loin de partager. Je crois, bien au contraire, que la chanson française, qui n'est pas du tout de la poésie mise en musique, qui n'est pas non plus une branche de la mélodie à la française, constitue une forme d'art spécifique, un art noble (le huitième, le neuvième, le dixième, le onzième, peu importe), un grand art populaire. C'est le syncrétisme entre le texte et la musique, qui fait la belle et bonne chanson,

seulement et uniquement ce syncrétisme. Encore faut-il des mots de tous les jours et les combinaisons musicales les moins savantes.

Écoutez quelqu'un *réciter* à haute voix *Ne me quitte pas* et vous aurez le désagréable sentiment d'entendre débiter une litanie de fadeurs et de lieux communs.

Écoutez Jacques Brel lui-même *chanter* sa fameuse chanson, ou écoutez Barbara la chanter, ou Nina Simone, ou Johnny Halliday, ou Florent Pagny, ou Céline Dion, et vous serez au bord des larmes.

Dans ma vie, j'ai eu la chance d'assister à quatre récitals de Jacques Brel et, chaque fois, j'ai éprouvé des frissons, un profond choc émotionnel. J'en ai noté les dates dans un petit cahier toilé : le 5 février 1961 et le 27 mars 1962 à l'Ancienne Belgique, rue des Pierres, à Bruxelles ; le 23 juillet 1963 au Grand Casino Knokke (j'y étais avec ma sainte mère) ; et le 15 novembre 1966 à son spectacle d'adieu à Bruxelles, au Palais des Beaux-Arts, dans une salle Henry-Le-Bœuf presque en délire.

Mais si Jacques Brel a composé des chansons extraordinaires (*Ne me quitte pas*), sublimes (*Amsterdam*), merveilleuses (*Sur la place*), bouleversantes (*La Chanson des vieux amants*), ironiques (*Les Bonbons*), il a également écrit des chansons mielleuses (*La Quête*) et des chansons consternantes à souhait (*Pardon*, *La Toison d'or*, *Vivre debout*…), justifiant le titre de l'hebdomadaire satirique « b(r)el… ge » *Pan* du 23 novembre 1977 : « Ce plat poète qui est le nôtre. » Il est tantôt absolument sincère et pathétique, et tantôt absolument cabotin et ridicule. Ridicule, ou presque, lorsque par exemple, le plus sérieusement du monde, il essaie dans les médias de faire à tout prix des mots d'auteur et que, à la manière d'un commissaire aux comptes,

il assène ses quatre vérités sur les choses de la vie, sur la religion, sur les femmes, sur la société, sur la chanson et le rôle qu'elle peut jouer ou ne pas jouer…

Ou sur la Belgique, ce plat pays qu'il a proclamé être le sien (dans *Le Plat pays*, je n'ai jamais compris le vers « Avec un ciel si bas qu'un canal s'est pendu »), mais à propos duquel il a multiplié les contradictions, les paradoxes et, parfois même, les pires âneries. Je n'en veux pour preuve que ses diverses déclarations à l'emporte-pièce à propos des Flamands, qu'il a caricaturés à de très nombreuses reprises et dont il a stigmatisé sans retenue les travers. En général, elles corroborent, prolongent ou radicalisent les paroles des *Flamandes* et de *La… la… la…*, deux chansons satiriques, pour ne pas dire politiques, que les Flamands ont jugé insultantes et scandaleuses, deux chansons écrites successivement en 1959 et en 1967, et qui ont alimenté des interpellations au Parlement. *La… la… la…* n'est d'ailleurs pas seulement une chanson qui, dans la première strophe, s'en prend aux Flamands et, surtout, aux Flamingants (« merde pour les Flamingants »), elle est aussi une chanson qui stigmatise l'ensemble des Belges, sans aucune distinction de langue ni de classe sociale (ni les bourgeois ressemblant à des « cochons », ni les autres). Ou plutôt tous les « Belgiens », ces malheureux habitants d'une « quelconque Belgique », qu'il faudrait réveiller en chantant « Vive la République ».

Il y a eu, ce n'est pas contestable, une « comédie Brel », comme il y a eu, sur un autre plan, une « comédie Malraux » (l'expression était de Malraux lui-même à son sujet), mélange de gravité et de bouffonnerie, et c'est peut-être pourquoi Jacques Brel a été une formidable bête de scène au music-hall et un très bon acteur de cinéma, aussi bien dans des rôles sérieux (*La Bande à Bonnot*, 1968) que dans des films paillards (*Mon oncle Benjamin*, 1969) et comiques (*L'Aventure, c'est l'aventure*, 1971), mais pas très bon, à mes yeux, dans les deux films qu'il a lui-même réalisés et où il est la vedette, *Franz*, en 1971 et *Le Far West*, l'année suivante. Une comédie à laquelle, je l'admets, il est difficile de résister et qui fait de lui un des Belges les plus célèbres du XX^{e} siècle.

Si ce n'est, carrément, et paradoxalement, un des Belges les plus belges.

Broodthaers, Marcel

Publié à Paris en 1973, *Magie* est le titre d'un des livres de Marcel Broodthaers (1924-1976). Il contient cet avertissement : « J'avais primitivement choisi un autre titre pour "Magie". C'était : "Fume, c'est du belge". Cette expression pouvait viser un chauvinisme belge ou français et déranger de chères habitudes. Elle est difficilement traduisible en allemand et en anglais sans une trop longue explication. »

Marcel Broodthaers – Broodthaers se prononce Brotars et contient donc, *dixit* Pierre Restany, « quatre lettres phonétiquement inutiles dans l'orthographe du nom – aurait dû, je pense, conserver le titre primitif de son livre : personne ne lui en aurait adressé le moindre reproche, car son œuvre entière, son œuvre d'artiste, d'écrivain et de cinéaste expérimental, est en très grande partie conditionnée par la Belgique, mais sans chauvinisme ni revendication nationaliste. Le surréalisme vers lequel il s'est senti attiré dès 1945, ce n'est pas le surréalisme en général ni le surréalisme français à la mode d'André Breton ; ce n'est pas non plus un surréalisme de façade ; c'est bel et bien le surréalisme belge – un surréalisme strictement révolutionnaire et ne faisant aucune concession aux idées directrices et aux mœurs de la société bourgeoise.

Voilà d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Marcel Broodthaers a admiré René Magritte par-dessus tout, qu'il s'est résolument placé sous son égide dans son propre travail de créateur et qu'à travers les nombreux *objets* qu'il a réalisés, par exemple la pièce monumentale en bois clair baptisée *La Salle blanche* et recouverte d'une centaine de mots, il a tenté, ainsi qu'il l'a lui-même déclaré en 1969 au critique Freddy De Vree, « de déplier [le] langage » du peintre surréaliste. Qui plus est, plusieurs de ces objets le citent directement (ou citent une de ses œuvres) et font mention de son nom en toutes lettres. Et divers dessins, qui ont été réunis en 1994 dans l'album *Projets*, sont des références explicites à René Magritte, ne serait-ce que celui où figurent deux pipes, la première avec le fourneau à gauche et la seconde avec le fourneau à droite, chacune avec la légende « Projet d'une pipe pour un tableau ». D'autres dessins de cet album s'intitulent « Projet d'un verre pour lune », « Projet d'un verre pour une bouteille », « Projet d'une bouteille pour les mers », « Projet d'une

bouteille pour un ivrogne », « Projet d'une bouteille pour un hôpital », « Projet d'une pierre pour une église »… autant de titres littéraires, pareils à ceux que René Magritte se plaisait à donner à ses tableaux.

Si Marcel Broodthaers n'avait pas été profondément marqué par la Belgique, son histoire, sa culture et toutes ses traditions, y compris ses traditions culinaires, aurait-il jamais eu l'idée étonnante d'élever les moules au rang d'œuvre d'art ? Et, sur certains de ses assemblages de moules, de les peindre en noir, jaune et rouge ou d'y placer le drapeau belge, comme un label d'appellation d'origine contrôlée ? On a beaucoup critiqué ces déclinaisons de moules, non seulement parce qu'en soi, et d'un point de vue esthétique, elles ne sont pas belles, mais parce qu'elles seraient l'expression d'une provocation de mauvais goût. Il convient de les considérer plutôt comme des natures mortes modernes et de constater que leur modernité consiste dans le fait qu'elles contiennent à la fois ces moules telles quelles et leur image – l'image familière que les gens en ont d'habitude.

D'une manière plus générale, il me semble que toute la démarche créatrice de Marcel Broodthaers est l'affirmation selon laquelle l'œuvre d'art doit contenir la négation de l'œuvre d'art. En même temps, elle tend à dire que chaque objet peut devenir une œuvre d'art, dès l'instant où il est encadré par un musée ou par une galerie, ou lorsqu'il est, à un moment ou à un autre, la propriété d'un authentique collectionneur. En installant une série de pots de plantes, qui forment un jardin d'hiver, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1974, Marcel Broodthaers en est ainsi arrivé à sacraliser sa démarche. Mais elle est, il est vrai, assez paradoxale puisqu'il s'est aussi toujours dressé contre le dispositif muséal, les institutions culturelles, le concept d'œuvre d'art réduit à une « basse marchandise » et réservé

aux « bourgeois », allant jusqu'à refuser à l'État d'ériger des musées, de la même manière qu'il érige des casernes ou des hôpitaux.

Voir : Magritte, René ; Moules et moules frites.

Bruegel, Pieter – bruegélien

Dans le langage courant, l'adjectif bruegélien est synonyme de festif, de joyeux, de paillard, d'exubérant, de viveur ou de débridé, et renvoie à des idées de kermesse, de réjouissance, de noce, de libation ou d'excès, voire d'excitation, de surexcitation ou d'ivresse. Toutes les personnes que j'ai interrogées à ce propos m'ont répondu dans le même sens. Et plusieurs m'ont assuré qu'on dit bruegélien, évidemment en référence directe à Bruegel, de la même manière qu'on dit rabelaisien, évidemment en référence directe à Rabelais. Et c'est surtout vrai lorsqu'on évoque la Belgique et, en particulier, la Flandre, ou encore quelqu'un ou quelque chose de jubilant et de jubilatoire ayant un rapport direct avec la Belgique ou avec la Flandre. On pourrait ainsi qualifier le théâtre de Michel de Ghelderode de bruegélien ou la peinture de James Ensor. Quoique…

En réalité, dans l'œuvre du génial Pieter Bruegel, ce qui est bruegélien, ou ce qui passe pour tel d'habitude, n'occupe qu'une petite place, puisque aussi bien, sur la cinquantaine de tableaux dont on a de bonnes raisons de croire qu'ils ont été peints par lui (et dont la majorité se trouve aujourd'hui à Vienne), seule une dizaine représentent des scènes de liesse. Parmi ces tableaux, il y a *La Danse des paysans* et *Le Repas de noces* qui datent tous les deux de 1568 et qui sont chacun de magnifiques et indispensables témoignages de ce qu'était la vie quotidienne en Flandre au XVI^e^ siècle – ce siècle qu'ont si brillamment décrit Charles De Coster dans *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel* (1867) et, cent ans plus tard, Marguerite Yourcenar dans *L'Œuvre au noir* (1968). Triste ironie de l'histoire ou suprême ironie de l'artiste : en 1567, donc l'année précédente, les armées du duc d'Albe, envoyées par Philippe II, avaient férocement réprimé dans le sang et dans le feu la révolte antiespagnole des Gueux à travers tous les Pays-Bas du Sud ! Une

apocalypse locale, en quelque sorte. Que Bruegel, visionnaire, avait imaginée dès 1562 en peignant *Dulle Griet* (ou *Margot la Folle*) et le terrifiant et boschien *Triomphe de la mort*, où les cadavres et les moribonds sont légion et où le moindre détail est l'image d'une atrocité.

Des scènes de liesse, on en voit également dans *Les Jeux des enfants*, un tableau exécuté en 1560, qu'on présente parfois comme une encyclopédie visuelle des jeux pratiqués par les enfants flamands de l'époque (on en dénombre quatre-vingt-quatre), mais dont beaucoup ont survécu jusqu'à nos jours. On s'amuse, on s'égaie, on rigole, on s'esclaffe, on se marre, on se dispute, on rivalise d'ingéniosité et d'adresse, on mesure sa force, on se saute dessus. C'est encore bruegélien, oui, au sens le plus commun du terme. Bruegélien soft, si je puis me permettre cette expression franglaise.

Mais *Dulle Griet* et *Le Triomphe de la mort*, que je viens de citer, sont-ils bruegéliens ? Et la célébrissime *Tour de Babel* (1563) ? Et *L'Adoration des mages* (1564) ? Et *Le Portement de la croix* (1564) ? Et *Les Chasseurs dans la neige* (1565) ? Et *La Rentrée des troupeaux* (1565) ? Et *La Moisson* (1565) ? Et *Le Massacre des innocents* (1565-1566) ? Et *La Parabole des aveugles* (1568), que certains historiens de l'art considèrent comme le chef-d'œuvre de Bruegel et qui, selon moi, est son tableau le plus troublant, et peut-être le plus désespéré de tout son univers pictural ? Il suffit de regarder de près le faciès des six personnages, leur bouche grimaçante, leurs orbites creuses, leur mine hallucinée, pour se rendre compte aussitôt que Bruegel a transcendé là son sujet, qu'il n'a pas tant peint le drame de la cécité que l'aveuglement de la condition humaine. Ce ne sont pas

six hommes aveugles irrémédiablement en train de chuter les uns derrière les autres, six marionnettes impuissantes, six pauvres types emportés dans le chaos, c'est à travers eux l'humanité entière qui va tout droit à sa perte.

Comme quoi, l'adjectif bruegélien peut être aussi synonyme d'horrible et de tragique.

Bruges

Le plus grand musée belge est en plein air, c'est Bruges. Les Brugeois en éprouvent de la fierté et ils ont raison. Ils savent aussi très bien ce qu'ils doivent aux touristes et ils se gardent bien de les mépriser. Ce qui est loin d'être le cas dans la plupart des cités vivant presque exclusivement du tourisme. Chaque fois que j'y suis venu et que j'ai cherché mon chemin, à des années d'intervalle, les Brugeois se sont empressés de me répondre avec gentillesse, en français, en flamand ou dans un drôle de mélange des deux langues.

Encore qu'il ne soit pas facile de distinguer les Brugeois des touristes. Avant de tomber sur un autochtone capable de vous indiquer, par exemple, la direction de l'hôpital Saint-Jean, sauf à vous renseigner auprès d'un commerçant ou d'un agent de police, vous avez ainsi beaucoup de chance de vous adresser à un Français, à un Allemand, à un Anglais, à un Italien, à un Norvégien ou à un Belge comme vous, qui foule pour la première fois les vieux pavés de la Venise du Nord. Un conseil d'ami : soyez attentif à ce que ce quidam tient à bout de bras. S'il s'agit d'un sac en plastique à l'enseigne d'une boutique, si vous voyez qu'il y a du chocolat dans ce sac ou un emballage cadeau, n'allez surtout pas l'importuner : c'est un touriste. Et vous pouvez même parier qu'il n'a pas mis les pieds à l'hôpital Saint-Jean.

Justement cet hôpital qui a huit cents ans d'âge, qui a été transformé en musée et qui abrite six œuvres de Hans Memling (entre autres la grandiose *Châsse de sainte Ursule* et le superbe *Mariage mystique de sainte Catherine*), je dois en dire un mot. Quand vous y entrez, on vous remet un questionnaire qu'on vous demande de remplir. Jusque-là, c'est assez banal. Ce qui l'est beaucoup moins, en

revanche, c'est ce qu'on découvre à la dernière page de ce questionnaire : une « liste de mots difficiles » accompagnée de leur définition. Vous avez bien lu : des *mots difficiles*. J'en ai compté quatorze. Dont ceux-ci : « Anonyme : autrefois, les artistes ne signaient pas toujours leurs œuvres. Si l'auteur est inconnu, il est "anonyme". » « Bible : pour les chrétiens, il s'agit du livre principal sur leur croyance. » « Chrétien : quelqu'un qui croit en Jésus et en Dieu, et à ce qui est dit dans la Bible. » « Détail : un fragment de quelque chose de plus grand. Si l'on regarde par exemple une peinture avec un personnage, les détails sont les yeux, un bijou… » « Ange : un aide de Dieu, souvent représenté avec deux ailes. » « Diable : un ange déchu qui représente "le mal" dans la religion chrétienne. » « Panneau : une fine plaque de bois sur laquelle les primitifs flamands peignaient. » Ou encore : « Noël : une fête chrétienne qui célèbre la naissance de Jésus le 25 décembre. »

On le constate, c'est le niveau zéro de l'information. Ou plutôt le niveau crétin, le conservateur de l'hôpital Saint-Jean et ses collaborateurs ayant sans doute remarqué que les touristes sont souvent très ignares et posent des questions idiotes. Mais de là à leur infliger cette « liste de mots difficiles » comme un affront et une insulte…

Par bonheur, les indications placées dans le musée ne sont pas du même acabit, et ce qu'on peut lire çà et là, à côté des tableaux et dans les vitrines, est assez classique. Au cours de ma dernière visite à l'hôpital et ensuite au musée Groeninge, en avril 2014, je me suis rendu compte que la plupart des grands peintres primitifs flamands qui contribuent au prestige et à la richesse picturale de Bruges ne sont pas nés brugeois. Jan Van Eyck est originaire de Maaseik (Gilbert Sinoué en a fait le héros de son beau roman *L'Enfant de Bruges*, en 1999), Gerard David d'Oudewater, Pieter Pourbus de Gouda et Petrus Christus de Baerle-Duc, donc tous les quatre des Pays-Bas. Lanceloot Blondeel, lui, est originaire de Poperinge près de Ypres, non loin de la frontière française, Jean Provost de Mons dans le Hainaut, Hugo Van der Goes de Gand et Hans Memling lui-même de Seligenstadt, à une vingtaine de kilomètres de Francfort. Du reste, Hans Memling aurait fait son écolage d'abord à Cologne en Allemagne, puis à Bruxelles sous la direction de Rogier van der Weyden, qui était natif de Tournai et s'appelait en réalité Roger de la Pasture. Dans son livre sur Bruges

(Legrain, 1973), le poète et journaliste flamand Jan Vercammen y voit la preuve que Bruges, au XV^e^ siècle, était bien un centre d'art exceptionnel en Europe. Le « génie » de ces peintres, écrit-il, « n'aurait pas connu le même épanouissement s'ils ne s'étaient pas établis » dans la ville. Chez chacun d'eux, souffle un esprit brugeois. L'esprit d'un art lumineux, à la fois intemporel et sans aucun équivalent.

Bruges, aujourd'hui, n'a plus grand-chose à voir avec la ville que décrit Georges Rodenbach dans son roman *Bruges-la-Morte*, auquel je consacre une notice ci-après. Elle est vivante, animée, colorée, chamarrée, joyeuse, joviale… mercantile. Mais il suffit qu'on s'écarte des lieux touristiques et qu'on parcoure les petites rues où ne se trouvent aucune curiosité *valant le détour*, aucune boutique, aucun restaurant ni aucun estaminet, où toutes les maisons et les maisonnettes ressemblent peu ou prou à celles du célèbre Béguinage, pour se sentir comme projeté à une autre époque. Et quand, par-dessus le marché, vous entendez résonner le carillon du beffroi ou les cloches de l'église Notre-Dame, vous avez l'illusion de marcher sur les traces de Hughes Viane, le héros de *Bruges-la-Morte*, ou de celles de Maria Dotterdaeme, l'héroïne de *Maria, fille de Flandre* de Maxence Van der Meersch (Maria a épousé Jef, un carillonneur).

L'illusion seulement. Car à peine la musique du carillon et des cloches s'estompe-t-elle que vous parviennent les rumeurs assourdies d'un téléviseur ou d'un poste de radio, le bruit d'un lave-vaisselle, la pétarade d'un scooter, le bourdonnement, au loin, de la circulation automobile… Se promenant à Bruges en 1899, le formidable Joris-Karl Huysmans voyait jaillir entre les pavés « la flore des sorcières » et respirait, disait-il, « le soufre du diable ». Le temps a passé et le diable, plus malin que jamais, s'est mis à jour et a tout simplement renouvelé

les armes de son arsenal sulfureux.

Bruges-la-Morte

Je me suis toujours méfié de l'expression consacrée « livre-culte » (ou « film-culte »), mais je dois reconnaître que *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1855-1898) en constitue un exemple convaincant dans l'histoire de la littérature belge de langue française. D'abord publié en feuilleton dans *Le Figaro*, du 4 au 14 février 1892, ce court roman, que d'aucuns traitent de décadent et de symboliste, a ensuite paru en volume en juin de la même année chez Marpon et Flammarion à Paris, avec un frontispice de Fernand Khnopff et trente-cinq photographies in-texte. Et presque aussitôt, il a eu du succès – un succès qui ne s'est jamais démenti et que de constantes rééditions, des traductions, des adaptations cinématographiques (dont *Brugge, die stille* du cinéaste flamand Roland Verhavert, en 1981) et, notamment, l'excellent opéra d'Erich Wolfgang Korngold *Die tote Stadt* (sur un livret de Paul Schott, représenté pour la première fois simultanément à Hambourg et à Cologne le 4 décembre 1920) n'ont pas cessé de confirmer.

Mais c'est un succès qui repose sur une illusion ou, plutôt, sur une fausse vision de la réalité, une vision purement littéraire, car en ces années 1890, Bruges n'était pas du tout une ville morte. Oui, une ville déchue peut-être, compte tenu du fait qu'elle ne comptait à l'époque que cinquante mille habitants, alors qu'au XV^e^ siècle, elle en totalisait quatre fois plus, mais nullement « triste », dans son « atmosphère muette » dégageant une « impression mortuaire », possédant un « caractère mortuaire » et donnant une « leçon de silence », nullement « irrémédiable » et mélancolique avec le « gris » de ses rues, ce gris qui « émane, flotte, se propage au fil des murs alignés comme des quais », ce gris des rues « où tous les jours ont l'air de la Toussaint », comme l'écrit Georges Rodenbach dans son roman.

Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les journaux, les revues et les nombreux guides touristiques publiés au XIX^e^ siècle, ne serait-ce que le célèbre Baedeker : l'édition de 1890 de *Belgique et Hollande* indique ainsi à Bruges une bonne douzaine d'hôtels recommandables, le double de cafés et de restaurants tout aussi recommandables, des tramways à vapeur « de la station Centrale, avec plusieurs haltes dans la ville », jusqu'aux communes environnantes (dont Knokke), un bateau à vapeur pour Sluis, aux Pays-Bas, en passant par Damme et six

canaux navigables… Sans omettre des voitures de location et des voitures avec chauffeur, ainsi que le mentionne l'édition de 1882 de *La Belgique circulaire*, un des volumes de la collection des guides Conty, où on lit que Bruges, « le pays des couvents et des monastères » a conservé, « malgré toutes ses vicissitudes », « son cachet tout espagnol » [*sic*].

C'est le coup génie de Georges Rodenbach d'avoir, un des tout premiers, fait d'une ville un véritable personnage romanesque et, en cela, d'avoir idéalisé Bruges, dont la fascination qu'elle inspire est, on ne saurait le nier, largement tributaire de son glorieux passé culturel et sa prospérité économique au Moyen Âge. L'« Avertissement » de l'œuvre est, à ce égard, des plus explicites : « Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine… Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent. Elle les façonne selon ses sites et ses cloches. Voilà ce que nous avons souhaité suggérer : la Ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. »

Pour atteindre son but, pour illustrer sa *thèse*, Georges Rodenbach n'y est pas allé, oserais-je dire sans mauvais et facile jeu de mots, de *main morte* : je n'ai pas calculé, mais les mots « mort » (verbe et substantif), « morte », « mortel », « mortuaire », « mourir », « décès » ou « décédée » y apparaissent à tout moment et forment, d'un chapitre à l'autre, une litanie obsédante, que viennent renforcer et amplifier une multitude de détails révélateurs, comme cet épisode, au chapitre XI, où l'on voit le héros, Hughes Viane, entrer un dimanche dans la cathédrale de Bruges et assister à la fin d'un sermon. « Le prêtre, écrit Georges Rodenbach, prêchait sur la mort. Et quel autre sujet choisir, que celui-là, dans la ville morte, où de lui-même il s'offre, s'impose et seul fait monter autour de la chaire sa vigne aux raisins noirs, jusqu'à la main du prédicateur qui n'a qu'à les cueillir. De quoi parler, sinon de ce qui est là partout : la mort inévitable ! Et quelle autre pensée approfondir que celle de son âme à sauver, qui est ici le souci essentiel et l'affre permanente des consciences. »

Un livre important est un livre multiple – un livre dont chaque

lecture apporte un nouvel éclairage. J'ai dû lire trois ou quatre fois *Bruges-la-Morte* et, dans le personnage de Hughes Viane, j'ai vu successivement l'histoire d'un hypocondriaque, l'histoire d'un morbide, l'histoire d'un fétichiste, l'histoire d'un schizophrène, l'histoire d'un toqué, l'histoire d'un libertin, l'histoire d'un criminel, l'histoire d'un renégat, l'histoire d'un *pauv'type*… À moins que je n'aie toujours vu chez Hughes Viane toutes ces histoires en même temps.

Au cours de ma dernière lecture, ce qui m'a pourtant le plus frappé, c'est le curieux déséquilibre du style de Georges Rodenbach – un style tour à tour réaliste et maniéré, concret et fleuri, poétique et prosaïque, précis et suggestif, imagé et moralisant (et même très moralisant), un style où se juxtaposent des phrases très longues et des phrases très brèves, et où alternent les mots de tous les jours et les vocables alambiqués, dont on ne sait jamais trop s'ils sont désuets ou s'ils ont été inventés, ou si l'auteur y a eu recours parce qu'il croyait qu'ils figuraient bel et bien dans un dictionnaire de langue française. J'en ai relevé quelques-uns : fenêtres « embéguinées », voix « orfévrée », église toute « braséante », tours « inégayées », catholicisme « induré », « se velouter » de poudre, « se carminer » la bouche, « lotionner sa rétine », « cinglé » par le minuit des carillons, tristesse « surérogatoire », « tant de larmes granulant le cristal », « l'âme rétrogradée »… Et je ne dis rien des impropriétés comme « brusquement surgie » (quand quelqu'un ou quelque chose surgit, c'est par définition « brusquement »), ni des maladresses comme « chaque matin, ainsi qu'au lendemain de son décès, il faisait ses dévotions » (« son » se rapportant à l'épouse décédée et « ses » à Hughes Viane)…

Voir : Khnopff, Fernand.

Bruxelles

Bouillante d'histoire et de culture, Bruxelles, bizarrement, ne se décline avec aucun d'écrivain, dont le nom, d'emblée, s'imposerait, et dont l'œuvre serait une référence littéraire bruxelloise absolue. Je dis bien « absolue » car, dans ce panthéon que j'évoque, je rangerais sans

conteste Odilon-Jean Périer, à mes yeux le plus grand chantre de Bruxelles, mais je dois admettre qu'il n'est connu que des amoureux des lettres et qu'on ne le cite guère en dehors du landerneau.

En vérité, à l'exception de certaines œuvres de mœurs bruxelloises typiques comme celles, au début du XX^e^ siècle, de Léon Courouble dénuées d'intérêt et fort oubliées, la capitale de la Belgique n'a été célébrée que par à-coups. Ainsi, Michel de Ghelderode ne l'a évoquée que dans des articles de presse, l'admirable poète Paul Desmeth que par des esquisses et Franz Hellens que par des fugitives petites notes. Et je pense à des romans, et pour ne prendre ici que quelques exemples significatifs, comme *Voyous de velours* (1904) de Georges Eekhoud, un livre qui se déroule dans le quartier populaire des Marolles, *La Maison des veilles* (1938) de Stanislas-André Steeman, où l'intrigue est concentrée dans un immeuble d'Ixelles, la fort belle *Histoire exécrable d'un héros brabançon* (1982) de Jean Muno, *La Grande Roue* (1985) de Jacques De Decker, *Une paix royale* (1995) de Pierre Mertens, *Johnny Bruxelles* (2005) de Philippe Blasband… Outre le fait que ce ne sont là que des titres isolés, et malgré leurs qualités intrinsèques respectives, ils ne magnifient pas Bruxelles et n'en expriment ni l'âme ni l'esprit – cet anticlimax qui en est, je pense, la principale caractéristique. Je ne vois, en effet, en Europe aucune capitale, aucune cité d'envergure n'offrant, sur un espace géographique donné, autant d'éléments disparates réunis. Paris, Londres, Rome, Amsterdam, Prague sont des villes pour ainsi dire uniformes, même si elles renferment chacune des quartiers ayant plus ou moins l'aspect d'un village.

À Bruxelles, rien n'est pareil. Tout s'y côtoie et tout s'annule – le plus strict et le plus déglingué, le plus chic et le plus sordide, le plus vétuste et le plus à la page. Vous êtes à la gare centrale, le dernier rêve incarné de Victor Horta, vous en sortez par la salle des pas perdus et, une fois dehors, les siècles défilent brusquement devant vous, comme si vous feuilletiez une imposante encyclopédie de l'architecture en Europe occidentale. Qu'y a-t-il de commun entre la Bibliothèque royale Albert I^er^, l'hôtel de ville et les buildings du Cantersteen ? Ou, un jet de pierre plus loin, entre la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule et les solides bâtiments bancaires et administratifs de la rue des Colonies ? Entre l'église Saint-Jacques sur Coudenberg, l'étonnante maison Old England devenue aujourd'hui le Musée

instrumental, la galerie Ravenstein érigée dans les années 1960 et la statue hiératique de la reine Élisabeth, dressée tout en haut de la rue de la Madeleine (ou, d'après le sens de la déambulation, tout en bas du mont des Arts et de ses jardins à la française) ? Entre les Marolles et la Grand-Place ? Et qu'y a-t-il de commun entre tous ces restaurants de la rue des Bouchers et des artères avoisinantes, où tout également se côtoie et s'annule – les frites et le caviar, le foie gras et la Mort Subite, le cervelas et le champagne millésimé, le stoemp et le bœuf de Kobe ?

Bruxelles, c'est le fantôme d'une ville qui s'appelle Bruxelles et qui a traversé les âges sans jamais prendre la peine de se faire une beauté. C'est un Meccano pharaonique. De loin en loin, comme pour se distraire de son inélégance, elle s'est pourtant laissé séduire par d'étranges bâtisseurs – des audacieux et des frileux, des mégalomanes et des pusillanimes, des visionnaires et des passéistes. Les uns ont construit des églises et des palais, les autres des buildings et des maisonnettes, les autres encore des places publiques, des fontaines, des écoles, des abris, des artères souterraines, des jardins d'enfant, des perspectives cavalières. Chacun a sa façon. Chacun selon son caprice, sa bonne ou sa mauvaise humeur. Chacun n'en a fait qu'à sa tête, même quand il l'avait à l'envers, comme le pauvre Joseph Poelaert, l'architecte du Palais de justice.

Aucun de ces drôles de bâtisseurs ne s'étant jamais appelé Haussmann, la ville n'a jamais été qu'une scène d'opéra fabuleux sur laquelle les décors n'ont jamais cessé de changer : une Maison du Peuple bâtie par Victor Horta en personne et qui, un triste jour, prend la poudre d'escampette puis se volatilise, des halles aux poissons qui se décomposent et se muent bientôt en parkings, un Jardin botanique où les plantes deviennent des tableaux de maître et les fleurs des

chansons langoureuses, des quartiers chauds qui prennent l'allure sévère et inhumaine d'un Manhattan en miniature, des fontaines qui déménagent, qui s'égarent et qui se retrouvent, des salles de cinéma qui étalent des nippes et des godasses, des viaducs qui se changent en tunnels, des vélodromes où poussent des pâquerettes, des pigeons obèses qui vont mourir sur les jards des lignes de tramway…

Impossible de se repérer, fût-ce avec un guide, un vieux Baedeker, un Bleu encore intact, un Futé dernier cri. Ou alors pour se perdre, s'égarer, se réveiller au bout d'un rêve dans un site improbable.

Ville obsolète. Ville bâtie parmi des leurres.

Où qu'on regarde, à gauche, à droite, en haut, en bas, elle vous trompe. Palissades sur palissades. Chantiers. Travaux. Travaux à foison. Ralentir : métamorphose.

Depuis des siècles et des siècles, Bruxelles, la ville grise, trie des ombres.

Quel écrivain a jamais raconté ce Bruxelles-Meccano ?

Voir : Bruxellisation, Horta, Victor ; Périer, Odilon-Jean ; Poelaert, Joseph.

Bruxellisation

Ce vilain mot renvoie à de vilaines choses : l'incessante métamorphose de Bruxelles livrée à cette drôle de race de gens qu'on appelle les promoteurs, en vue de moderniser la ville et de l'adapter aux prétendus besoins des réalités actuelles. Les urbanistes disent que la bruxellisation a commencé au milieu des années 1950, lorsque la capitale du royaume a été le théâtre de travaux pharaoniques dans le cadre de l'Exposition universelle de 1958, et précisent qu'elle s'est développée sans relâche, et dans le plus grand désordre, durant les trois décennies suivantes. Avec des pics importants tels que la construction des buildings du quartier allant de la gare du Nord au canal et cyniquement baptisé World Trade Center, une sorte de Manhattan en miniature, ersatz de cité futuriste, glaciale et lugubre dès la sortie des bureaux (je ne conseille à personne de s'y aventurer après la tombée de la nuit).

Si le mot de bruxellisation est récent et s'est aujourd'hui généralisé, il recouvre toutefois un phénomène dont les premiers avatars significatifs remontent en 1867, la date à laquelle s'est ouvert le chantier du voûtement de la Senne (achevé en 1871). Depuis, Bruxelles n'a plus connu que des travaux : démolitions, destructions, démantèlements… Comme si rien n'y avait jamais été parfait. Comme si tout était provisoire, aléatoire, précaire, *nécessairement* éphémère. Comme si, à Bruxelles, abattre des bâtiments et des sites, ou transformer la physionomie de la voie publique, était un but en soi. Le 10 mars 1898, *L'Indépendance belge* signalait déjà : « Il n'est pas de jour où l'on n'annonce la disparition d'un des derniers coins du vieux Bruxelles. Les uns après les autres s'en vont les anciens quartiers, les suprêmes vestiges de l'antique capitale. » En 1920, James Ensor, pourtant ostendais, écrivait, lui, dans sa langue si singulière et si savoureuse : « Sus aux démolisseurs, aux ruineurs imprévoyants de nos sites les plus beaux ! Sauvons Bruxelles l'admirable, toujours menacée hélas ! par les embellisseurs donquichottes, démoulinés, démuselés, désordonnés, désaxés, américanisés à l'excès ! »

À mon corps défendant, à un âge ou à un autre de ma vie, j'ai été un témoin passif de la bruxellisation. J'ai ainsi vu disparaître la Maison du Peuple érigée par le génial Victor Horta entre 1895 et 1899, l'Hôtel des Postes, juste en face de la Monnaie, le magnifique cinéma Métropole, rue Neuve (c'est là que j'ai assisté à la projection du *Pont de la rivière Kwaï* et de *La Grande Vadrouille*), la galerie du Commerce à deux pas à peine, les escaliers monumentaux conduisant à la Colonne du Congrès, la gare du Nord à laquelle on accédait par la place Rogier, les halles et leur marché aux poissons, rue de la Vierge Noire, l'église Sainte-Gertrude d'Etterbeek… Et ce que je n'ai pas vu *de visu*, je l'ai vu en parcourant des journaux, des magazines, des gravures, des photographies anciennes, des cartes postales. Les exemples sont tellement nombreux qu'ils donnent le tournis, ou presque : la porte de Namur, la porte Louise (autrefois porte de Charleroi), le mont des Arts, le Grand Bazar, l'église des Augustins sur la place de Brouckère, le mauresque Hôtel de la Terrasse au boulevard du Midi, la promenade sous les marronniers de l'avenue Louise (à pied ou à cheval) du Wiltcher's Carlton Hotel, square Stéphanie, à l'entrée du bois de la Cambre et de ses multiples attractions au Longchamps-Fleuri, le Tir national de Schaerbeek, le couvent des dames de

Berlaymont (à l'emplacement duquel s'élève le siège de la Commission européenne)… Et je n'énumère pas ici les innombrables maisons individuelles, boutiques, cafés et restaurants.

Pour avoir une bonne idée de toutes ces *disparitions*, il suffit de se reporter aux huit énormes volumes *Bruxelles 1000, une histoire capitale*, totalisant près de quatre mille pages et publiés à compte d'auteur par Jacques Dubreucq, un ingénieur qui a travaillé plus de quinze ans sur le sujet et dont la documentation iconographique est d'une richesse inouïe. C'est un peu le journal permanent de la bruxellisation, de « la pelle triomphante », du Moyen Âge à la fin du XX^e^ siècle, quartier par quartier. Un journal émaillé qui plus est de petites annonces et de coupures de presse à travers lesquelles on découvre le Bruxelles d'hier. Je note ainsi qu'au seul quartier du Sablon se succédaient les foires, les fêtes, les marchés, les cirques ambulants (dont le Grand Cirque Théâtre des Singes comprenant quatre-vingt-cinq « artistes à quatre pattes »), les parades militaires, les bals (parés, masqués et travestis), les concours de jeu de balle, les tournois d'échasse et les compétitions d'attelage…

Et qu'on y trouvait notamment un matelassier, un facteur de pianos (Félix Jastrzebski), un tailleur de livrées (Georges t'Sas), une fabrique de cartes à jouer et une autre de cartes dites porcelaine, un fabricant de meubles en bambou (J. M. L. Cattelain Frères) et un autre de batistes, un marchand de « bouteilles à vin », de bocaux pour conserves et de bouchons, un « fumiste breveté » (R. Janmart, constructeur de poêles tubulaires et de paréintecelles), un vaste diorama historique (la salle du Kiosque), un pensionnat tenu par un certain M. Brown (rien de plus anonyme) et « propre à former les jeunes gens au commerce et à l'étude des lettres » (eh oui !), un asile pour femmes, un établissement « d'eaux minérales naturelles de Belgique », mais débitant également l'eau de Schwalheim et l'eau de Vichy, le bureau de rédaction du *Foyer*, « organe illustré, théâtral, artistique et littéraire hebdomadaire » paraissant le samedi, de *La Justice* et de *L'Horticulteur belge*, une imprimerie (Ernest de Ligne) spécialisée dans les « lettres de mariage », un garage des automobiles Jaguar, un magnétiseur connu pour ses « expériences faites sur divers somnambules » (M. Montius) et, il va sans dire, une foule d'estaminets, de cafés et de restaurants : À la ville d'Arlon, Gossen-Moreau, Brasserie de la Grande Ville d'Alger, Au Grand Mayeur, Au

Roy d'Espagne (avant son installation à la Grand-Place), Au duc d'Arenberg, Le Grillon, Au Tournant, Aux Quatre Vents, À Saint-Michel, le Café de la Barque, Au Palais Royal… Rien ne subsiste.

Le façadisme est-il un remède contre la bruxellisation ? C'est, en tout cas, un moindre mal, quoique les façades anciennes qu'on a gardées çà et là dans Bruxelles ne soient pas toujours en parfaite harmonie avec celles des bâtiments modernes, ou pseudo modernes, qui les entourent (la gare Léopold, entre autres). Mais façadisme ou pas, Bruxelles reste depuis 1867 un perpétuel chantier.

Carême, Maurice

Le plus amusant, c'est que Maurice Carême (1899-1978) porte un patronyme qui n'a absolument rien à voir avec son œuvre. Pas besoin, en effet, de jeûne ni d'abstinence pour aller à sa rencontre. Et pas besoin non plus de se prendre la tête pour apprécier les poèmes qu'il n'a pas arrêté d'écrire toute sa fructueuse existence durant, et dont beaucoup ont été traduits et continuent sans cesse de l'être, à intervalles très réguliers, dans une multitude de langues. En quoi il fait partie des littérateurs belges les plus connus, les plus lus et les plus populaires à travers le monde.

Quand on lit ses poèmes, ceux notamment qui composent *Brabant*, son œuvre maîtresse parue en 1967, « ce doux Brabant » où il est né, quand on les entend réciter ou chanter, sur des musiques de Florent Schmitt, de Darius Milhaud, de Francis Poulenc, d'Henri Sauguet, de Jacques Chailley, de Jean Absil ou de Carl Orff par exemple (il existe quelque deux mille huit cent cinquante mises en musique de ses textes !), on se sent toujours bien – bien au chaud comme chez soi, et presque heureux de vivre, presque étonnés et ravis d'être sur terre, sans soucis et sans rancœurs, auprès des chiens, des chats, des éléphants, des sapins de Noël, des tableaux noirs sur les murs des écoles, des cartes à jouer sur les tables des tavernes, des bananes à La Havane, des bateaux à Pampelune, des épiceries à Londres ou d'une gigantesque tour métallique dressée par Gustave Eiffel à Paris… Et, en même temps, on se dit que la poésie n'est pas un « luxe », pour reprendre ici le mot de Liliane Wouters.

Mais il ne faudrait pas oublier que Maurice Carême a aussi été un fantastiqueur et qu'avec son court roman *Médua*, publié en 1976, il a donné une des histoires d'amour les plus insolites et les plus ambiguës

de la littérature surnaturelle du XX^e siècle : celle d'un homme d'âge mûr ramassant une méduse échouée sur une plage de la mer du Nord et s'attachant à elle, comme on s'attache, corps et âme, à une femme qui vous attire et vous obsède. Quant à *Un trou dans la tête*, un roman paru en 1964, il met en scène un pauvre bougre en proie à de terrifiantes hallucinations et basculant petit à petit dans la folie – la folie de vivre !

On ne dénombre plus les *supporters* de Maurice Carême : quoi qu'en pensent les cuistres, quoi qu'en disent les bas-bleus de la critique, il n'est pas près d'être inscrit au compte des pertes et profits de la littérature.

Voir : Fantastique.

Catéchisme du peuple (Le)

L'Histoire, l'Histoire avec la majuscule, est impitoyable : elle brasse l'oubli. Elle le cultive, elle le nourrit, elle met tout en œuvre pour le faire triompher tôt ou tard. Elle est si forte dans son irrésistible travail de sape qu'elle va même jusqu'à engendrer l'amnésie totale.

Qui se souvient ainsi d'Alfred Defuisseaux (ou De Fuisseaux), dont plusieurs artères, çà et là en Wallonie, portent pourtant le nom (beaucoup moins toutefois que celui de Jules Destrée) et qui a son monument à Frameries ? Né à Mons en 1843 et décédé à Nimy en 1901, cofondateur du Parti ouvrier belge en 1885, il est l'auteur d'un livre qui, l'année suivante, a été ce qu'on n'appelait pas encore à l'époque un best-seller et qui a connu un énorme retentissement dans toute la Belgique : *Le Catéchisme du peuple*.

Ce livre, qui est un vigoureux pamphlet, a en effet été vendu à plus de quatre cent mille exemplaires en six semaines ! Une quantité stupéfiante si on sait que la plupart d'entre eux ont été écoulés dans des sphères populaires et des milieux analphabètes… Il traite tous les hommes politiques en place d'abominables prévaricateurs, les juge comme des nantis uniquement préoccupés d'exploiter les ouvriers qui, eux, ne sont que de pauvres « esclaves » maintenus de force dans un odieux état d'infériorité, et s'en prend aussi bien aux catholiques

qu'aux libéraux doctrinaires – bonnets blancs et blancs bonnets.

Pour éradiquer ce mal, Alfred Defuisseaux ne voit qu'un remède : le suffrage universel. Il l'oppose, évidemment, au suffrage censitaire, la pire des « hontes » humaines, et rejette l'axiome libéral selon lequel l'électeur doit avoir les capacités nécessaires à un choix raisonné. Il considère en outre le suffrage universel comme le moyen à la fois le plus efficace, le plus rapide et le plus juste pour réformer la société de fond en comble. D'ailleurs, il est partisan d'une république belge et c'est à cette fin qu'un an après la parution du *Catéchisme du peuple*, il crée le Parti socialiste républicain, dissidence du Parti ouvrier belge, et le dote d'un « organe » hebdomadaire, *La Bataille*, en s'inspirant des idées révolutionnaires de Philippe Buonarroti, qui, en 1830, avait adressé au journal *La Révolution de 1830* une importante lettre intitulée *Sur la forme républicaine à donner au gouvernement belge*, et des éditoriaux tout aussi révolutionnaires de Jean Volders parus dans le *National belge*, entre 1883 et 1885.

Et comme de surcroît, Alfred Defuisseaux se fait le chantre inconditionnel de la grève générale, il devient très vite un paria. Il le devient même aux yeux des socialistes, à commencer par César De Paepe pour qui, comme l'a écrit l'historien Guido Peeters en 1980, « le socialisme était un immense mouvement spirituel et une doctrine complète, achevée ». Et voilà Alfred Defuisseaux banni et obligé d'aller se terrer un long moment en Angleterre et en France.

L'année 1886 a été une date importante dans l'histoire politique, industrielle et sociale de la Belgique. Au printemps, des milliers d'ouvriers allaient abandonner leur travail et, encouragés par les plans de propagande des socialistes, se former « en bandes compactes et menaçantes ». Je reprends là les mots de Georges-Henri Dumont qui précise : « Dans le sillage de drapeaux rouges, [les ouvriers] allèrent d'usine en usine, de charbonnage en charbonnage, de verrerie en verrerie. Partout, ils malmenaient les ingénieurs et imposaient l'arrêt des machines ; en certains endroits, le pillage et l'incendie firent redouter le pire. Se mêlant aux cortèges des grévistes, des femmes en guenilles hurlaient leur misère. » Ce texte est tiré de la *Chronologie de la Belgique* (2005), où le nom d'Alfred Defuisseaux n'apparaît pas une seule fois. Comme il n'apparaît pas davantage dans la *Nouvelle Histoire de Belgique* (1971) de Roger Avermaete et dans le copieux *Dictionnaire d'histoire de Belgique* (2000) publié sous la direction d'Hervé Hasquin

et où figurent pourtant cinq mille articles.

Alfred Defuisseaux est un bel exemple d'un homme tombé dans l'oubli et broyé par l'Histoire, après avoir été de son vivant extrêmement populaire. J'ai trouvé une amusante anecdote à son propos. Élu en 1894 au Parlement belge grâce à un score jamais atteint avant lui dans la province du Hainaut (quinze mille cinq cent quatre-vingt-sept voix), il allait participer aux débats relatifs au Congo et déclarer un beau jour le chemin de fer congolais, avec ses rampes de quarante-cinq millimètres et ses courbes de cinquante mètres, « absolument fantaisiste et impropre à toute exploitation », les locomotives devant, de son point de vue, stopper, chauffer à toute vapeur devant les rampes, reculer d'abord et ensuite s'élancer… Mais l'anecdote ne dit pas comment ses collègues parlementaires ont réagi ni comment s'est conclue cette affaire si éloignée de son combat pour le suffrage universel…

C'est arrivé près de chez vous

J'ai découvert *C'est arrivé près de chez vous* à Paris, en décembre 1992. À l'époque, on parlait davantage de ce film en France qu'en Belgique et ce sont d'ailleurs des amis français, les éditeurs Hélène et Pierre-Jean Oswald, qui m'ont incité à aller le voir. J'en ai éprouvé un choc, comparable à celui que j'avais éprouvé à la projection d'*Orange mécanique* de Stanley Kubrick en 1971 et de *Madmax* de George Miller en 1979. Je me demande même si le choc ressenti par la vision de ce long métrage en noir et blanc, réalisé par Rémy Belvaux, en collaboration avec André Donzel et Benoît Poelvoorde, n'a été plus profond encore, non seulement parce que certaines scènes sont atroces (en particulier quand Ben, le tueur psychopathe incarné par Benoît Poelvoorde, étouffe un petit garçon à l'aide d'un oreiller), mais aussi parce que tout cela, justement, se passe *près de chez moi* et montre une Belgique qui a totalement *pété les plombs*.

Je ne crois cependant pas que *C'est arrivé près de chez vous* fasse, comme d'aucuns l'ont prétendu, l'apologie de la violence et sacralise à l'excès l'immoralité. Le film est beaucoup trop décalé, trop fou et trop

brindezingue pour qu'il en soit ainsi. Le jeu même de Benoît Poelvoorde, mélange de cabotinage, de caricature, de dérision et d'humour noir, en est, me semble-t-il, la meilleure preuve. Un jeu volontairement forcé et qui prend tout son sens, toute sa dimension absurde, quand le comédien, poussant à l'extrême l'art de la comédie au second degré, se met à intervalles réguliers à monologuer et à tenir des propos décousus sur une multitude de sujets *divers*, tels que l'amour, les femmes, l'urbanisme social, le troisième âge (Ben se plaît à occire les vieux car, dit-il, ils « ont toujours de l'argent »), la solitude, les pigeons (et leur accouplement), le crime, les médias, les homosexuels, le cinéma ou le milieu du show business. Un des clous, en l'occurrence, est sa parodie du *Plat pays* de Jacques Brel, dont il donne une version des plus loufoques et des plus savoureuses, tout en pastichant au passage *La Mer* de Charles Trenet. Autre scène forte : les fumeuses explications de Ben à moitié ivre sur la composition d'un cocktail baptisé le Petit Grégory, allusion probable à l'affaire Grégory survenue en 1984.

Si *C'est arrivé près de chez vous* se présente comme une parodie à la fois macabre, hyperbolique et effrayante des émissions de télévision qui érigent en spectacle voyeuriste la misère des gens, les déviances des sociétés contemporaines et les irréparables catastrophes qu'elles entraînent (le thème désormais éculé du tueur en série), il est aussi une œuvre en abîme, le réalisateur Rémy Belvaux se mettant lui-même en scène et allant, dans l'une ou l'autre scène, jusqu'à se moquer de lui et de son propre film, de ce que j'appellerais son OCNI. En clair : un objet cinématographique non identifié. Mais cet OCNI est, très vite, devenu un OCI, tant il est vrai qu'il constitue une date importante, décisive, dans l'histoire moderne du cinéma belge et, plus particulièrement, dans l'histoire du cinéma belge de langue française.

Depuis 1992, depuis que *C'est arrivé près de chez vous* est sorti sur les écrans, le cinéma belge, c'est incontestable, occupe ainsi une place, une *visibilité*, qu'il n'avait guère connues auparavant dans le monde assez énigmatique du septième art. Il possède de surcroît certaines grandes caractéristiques, ne serait-ce que la critique sociale, déjà présente chez Manu Bonmariage et dans ses nombreuses réalisations pour l'émission « Strip-tease », et que traduisent très bien les films de Jean-Pierre et Luc Dardenne (leur premier succès international, *La Promesse*, remonte à 1996), de Benoît Mariage, Bouli Lanners ou Lucas

Belvaux (le frère de Rémy Belvaux, qui s'est hélas suicidé en 2006, à l'âge de quarante ans). L'excellent accueil international du cinéma belge a en outre donné la possibilité à plusieurs acteurs talentueux d'obtenir des rôles de premier plan en dehors de la Belgique : Émilie Dequenne, Olivier Gourmet, Jérémie Rénier, François Damiens, *alias* François l'Embrouille, ou, il va sans dire, Benoît Poelvoorde, dont l'irrésistible ascension lui vaut d'être aujourd'hui une vedette à part entière et qui a eu l'intelligence de ne pas se cantonner dans des personnages de fou furieux ou de maboul. En 2010, Benoît Poelvoorde a du reste fait une brève – mais remarquable – apparition au début de *Kill me please*, un long métrage que je considère comme une sorte de réplique tardive à *C'est arrivé près de chez vous* et où jouent notamment Aurélien Recoing, Bouli Lanners, Virginie Efira, Zazie de Paris et l'acteur américain Saul Rubinek. Produit par Vincent Tavier, un des producteurs et coscénariste de *C'est arrivé près de chez vous*, il a été mis en scène par le cinéaste français Olias Barco, lequel n'hésite pas à déclarer qu'il est « réfugié culturel » à Bruxelles. *Kill me please* est pareillement tourné en noir et blanc et fait pareillement voir des cadavres à la pelle dans une histoire qui débute comme un drame – le suicide médicalement assisté – et s'achève sur un carnage total, les scènes les plus déjantées se succédant aux scènes les plus tragiques. Un critique a écrit que *Kill me please* est une « cruelle comédie belge ». Bien qu'il ait obtenu plusieurs distinctions (dont le grand prix du Festival de Rome, en 2010), il n'a pas le statut – le statut de film culte – de *C'est arrivé près de chez vous*. Tôt ou tard, il mériterait de l'avoir.

Châteaux

J'ai lu quelque part que le nom de rue le plus répandu en Belgique est la rue du Château. Cela ne m'a pas surpris : où qu'on aille, on en voit ou on en entrevoit un, et il y en a de toutes les sortes, de tous les styles, des très anciens, des plus récents, des beaux, des moches, ceux qu'on peut visiter et ceux qui ne sont pas ouverts au public.

Combien, au juste ? Les spécialistes font varier leur nombre de mille à trois mille, « selon qu'on prend ou non en considération les

tours isolées, les éléments d'enceinte, la ferme plus ou moins fortifiée, la bâtisse bourgeoise affichant quelque prétention », ainsi que le note Marc Vokaer dans la préface de l'album *Splendeur des châteaux de Belgique* publié en 1995. L'auteur se demande aussi sur quel critère il convient d'en établir la liste et sur quelle base on doit distinguer le château « authentique » du « pastiche tardif » ou la « bâtisse hâtivement raccordée à quelque dépendance en forme de cour d'honneur ». Mais mille ou trois mille, une chose est sûre : on pourrait passer une vie entière à sillonner le pays dans tous les sens… d'un château l'autre comme dirait Louis-Ferdinand Céline…

J'ai toujours été attiré par les châteaux, et même par la vie de château. Je m'imagine parfaitement en châtelain. Chaque fois que je mets les pieds dans un château, je me dis que je suis chez moi et je m'y projette. La pièce qui me plaît le plus est… la bibliothèque. D'ailleurs, je ne peux pas m'empêcher de poser l'équation château-bibliothèque. C'est sans doute la raison pour laquelle les châteaux forts ne sont pas ceux que je préfère. Et puis ils symbolisent tous des conflits, des faits d'armes, des batailles, des guerres, des emprisonnements, des réclusions. Non, je serais plutôt du genre Versailles ou Schönbrunn. Sauf qu'en Belgique ce type de demeure seigneuriale fastueuse et imposante n'existe pas.

En réalité, je me verrais bien à Belœil. Non seulement ce château a une allure magnifique et est entouré d'un superbe parc à la française de soixante hectares, créé au milieu du XVIII^e^ siècle, mais il possède deux bibliothèques exceptionnelles, où se réfugiait toujours avec un vif plaisir son propriétaire le plus célèbre, quand il n'était pas à Vienne, à Versailles, à Saint-Pétersbourg ou ailleurs en Europe : le feld-maréchal François Joseph prince de Ligne (1735-1814). Si j'y vivais, j'en profiterais pour lire ses œuvres complètes (trente-quatre volumes), les ouvrages imprimés sur ses presses privées comme *Le Carrousel* du chevalier Nicolas de Lisle, ainsi que les trois mille cinq cents lettres autographes formant sa correspondance et conservées dans une annexe.

Tout ce que j'ai lu du prince de Ligne à ce jour, ses *Contes immoraux* notamment, m'a laissé l'impression d'un dilettante, d'un homme qui ne prend pas trop la littérature au sérieux, qui la pratique pour son seul agrément et qui, même en dévoilant certains de ses « écarts », ne se demande jamais si ses propos vont plaire ou vont

déplaire. Il se considérait du reste comme un « épicurien impénitent », y compris dans ses « écritures », où abondent des scories et des fautes de syntaxe. Dans un opuscule paru en 1962, Franz Hellens les a justifiés, estimant que le prince était un « Wallon de Baudour » et que dans le Hainaut, la noblesse et le peuple parlaient une « langue française mêlée de patois et de jargon ». C'est possible, mais cela ne me convainc guère.

Au château de Belœil, j'adorerais aussi jouer au guide et commenter les trésors accumulés au cours des âges. C'est un chouette métier, un métier que ne devrait pas exercer le premier venu et dont l'accès mériterait d'être soumis à de strictes conditions. Pour moi, un bon guide est une personne qui a réponse à tout et qu'aucune colle ne parvient à déstabiliser. S'il vous parle par exemple du tableau de Daniel Mytens de Belœil où sont représentés Charles I^{er} d'Angleterre et Henriette de France, il faut qu'il soit capable de vous dire qui sont respectivement Daniel Mytens, Charles I^{er} d'Angleterre et Henriette de France, dans quelles circonstances ce tableau a été peint et pourquoi il est accroché ici. Sinon, qu'il aille décortiquer des crevettes !

Un bon guide doit également connaître l'origine du nom de chaque château. Surtout quand ce nom paraît bizarre ou qu'il est inattendu. Je pense ainsi au beau château de Duras, lequel n'a rien à voir avec son homonyme en Aquitaine ni, il va sans dire, avec l'auteur du *Barrage contre le Pacifique*. Il est situé tout à côté de Saint-Trond, où il a longtemps occupé une position stratégique entre le duché de Brabant, le duché de Limbourg et la principauté de Liège. Duras vient du néerlandais « Der As », avatar de « Van der As » au XIV^{e} siècle, c'est-à-dire « De l'Arbre ».

Parmi les noms que je qualifie de bizarres, il y a Xhos dans le Condroz liégeois, dont le château construit au milieu d'un grand parc a quelque chose d'impressionnant. Je n'y suis jamais entré, mais j'ai pu en admirer la façade principale, aussi haute qu'un building de dix étages. Ce château renferme de nombreux portraits, dont un saint Pierre qu'on a parfois attribué au Caravage, mais qui me fait plutôt penser à un Rembrandt.

Il y a également Hex (ou Hexe), qu'on écrit Heks en flamand, à quelques kilomètres de Tongres. Construit en briques, avec les encadrements des fenêtres, des angles et des corniches en pierre, son château a été le théâtre des guerres de Louis XIV, comme beaucoup d'autres édifices civils et religieux en Belgique. Si j'étais guide, à Belœil, à Duras, à Xhos, à Hex ou dans un autre château belge, je ne manquerais sûrement pas de dire à quel point le règne du Roi-Soleil a été désastreux pour les anciens Pays-Bas du Sud (il l'a pareillement été pour l'Artois et la Flandre française). Et j'évoquerais le saccage du château de la Folie (parfois orthographié Follie) à Écaussinnes par ses troupes (d'après le radical roman, Écaussinnes désigne un endroit où on fabrique la chaux). Mais l'objectivité m'imposerait de reconnaître qu'en 1675, alors qu'il dirigeait le siège de Namur, Louis XIV s'est rendu au château de Freyr, le long de la Meuse, et qu'il s'est bien gardé de l'endommager. Peut-être parce que les jardins de Freyr, dessinés avec le plus grand soin sur les modèles d'André Le Nôtre, lui ont fait songer à Versailles…

On appelle souvent les châteaux des « demeures historiques ». C'est, en effet, l'histoire d'un pays racontée par une myriade de personnages, d'événements, d'anecdotes, de légendes. Le pays lui-même montrant les mille et une facettes de son âme et de sa chair.

Chicon

Dans son ouvrage *Gastronomie et folklore de chez nous* (1957), Gaston Clément ne parle pas explicitement du chicon, mais de l'endive, dont une excellente variété, dit-il, s'appelle chicorée de Bruxelles ou witloof, ainsi baptisé dans la partie flamande du pays à

cause de ses feuilles blanches (nom dérivé de *wit*, blanc, et de *loof*, feuillage), et qu'on connaît également, dans certaines contrées, sous les noms de scarole, de barbe-de-capucin pommée et de corne de cerf. Mais d'où vient que les francophones en Belgique, eux, restent attachés à ce drôle de mot de chicon, qui fait toujours sourire les Français et qui, chez les mauvais esprits, a une résonance triviale, tout comme le terme de concupiscence, dès qu'on le prononce en épelant chaque syllabe ?

Chicon dériverait du latin *cichorium* et aurait été *découvert* par un certain Franz Breziers, lequel était jardinier en chef du Jardin botanique de Bruxelles, dans les années 1840, propriété à cette époque de la Société d'horticulture de Belgique. Un jour, après quelques manipulations hasardeuses, il aurait vu surgir dans les caves du Jardin botanique des endives ne ressemblant nullement aux endives cultivées jusque-là (elles avaient *grosso modo* la forme d'une laitue romaine) et il les aurait trouvées tellement appétissantes, tellement à son goût, qu'il se serait empressé de les faire pousser en plein air et, qui plus est, à grande échelle. Mais bientôt, devant l'urbanisation rapide des environs immédiats de Bruxelles, notamment dans les communes de Saint-Josse-ten-Noode et de Schaerbeek, il aurait transporté son *invention* à Evere, la commune voisine.

Ce qui est sûr, c'est qu'au XIX^{e} siècle, Evere était en grande partie peuplée d'agriculteurs et de maraîchers, qui possédaient pour la plupart de petites exploitations, où ils cultivaient le blé, le froment, le seigle, l'avoine, la pomme de terre et la chicorée, en tirant plus ou moins, vu la concurrence aux quatre coins du pays, le diable par la queue. L'arrivée du chicon et le succès énorme qu'il allait rencontrer allaient très rapidement être pour eux une source de profit considérable, surtout avec le développement de la mécanisation agricole et l'utilisation de tuyaux chauffants à la place du fumier. Après l'Exposition horticole de Gand en 1873, le chicon était introduit par Henri de Vilmorin en France, où il était hautement apprécié par les gastronomes, et au début des années 1890 aux États-Unis d'Amérique. Il y est, de nos jours encore, un légume de choix, qu'on appelle à juste titre *Belgian endive*. Et ce qui est sûr également, c'est que jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, Evere a été le centre mondial du chicon : vers 1930, on y dénombrait plus de trois cents exploitations agricoles spécialisées. Evere s'étant elle-même urbanisée,

ces exploitations ont petit à petit émigré vers des communes situées plus à l'est, et notamment à Kampenhout, à mi-chemin entre Vilvorde et Haacht, Kampenhout où se trouve d'ailleurs aujourd'hui un musée du chicon (Witloofmuseum).

Les recettes de chicon ne manquent pas : chicons braisés, chicons au jambon (toujours fort prisés, à condition de ne pas lésiner sur la qualité du jambon), chicons aux pommes de terre, chicons au jus, chicons farcis, chicons aux crevettes grises (de plus en plus à la mode), chicons à la chair de crabe ou à la chair de homard, crème de chicon au gruyère, chicon aux oranges… À Bruxelles et dans le Brabant flamand, qui restent la mère patrie de ce légume belge *historique*, plusieurs restaurants proposent la salade de chicon aux filets de hareng. On la prépare avec une grosse pomme de terre découpée en fines rondelles, du persil et du cerfeuil hachés ainsi qu'une vinaigrette à base de vinaigre, d'huile, de moutarde, d'oignon émincé et de jaune d'œuf, mais sans jamais ajouter de sel. Pour que la salade soit délicieuse, il convient, ici, de supprimer le goût amer des chicons en ôtant un cône à la base de chacun d'eux avec la pointe d'un couteau. C'est important. Sans cette opération, assurent les meilleurs cuisiniers, les noces des chicons et des harengs seraient quelconques…

Les Belges utilisent parfois l'expression « tordre son chicon ». Je n'ai pas besoin de la définir.

Chimay

Voir : Froissart, Jean.

Chocolat

Chaque Belge a son histoire personnelle avec le chocolat. La mienne remonte à des souvenirs précis liés – forcément – à « mes jeunes années ». Une fois par semaine, le vendredi si j'ai bonne mémoire, mon père, qui travaillait à Anvers, rapportait du chocolat à la maison. Ou, plus exactement, des débris de chocolat noir, de chocolat au lait et de chocolat aux noisettes, des morceaux tout cassés qui étaient enveloppés en vrac dans du gros papier de boucherie et n'avaient pas l'air très appétissants. Ils provenaient d'une chocolaterie anversoise, où une de ses relations avait je ne sais quel emploi et qui se trouvait sur son chemin, quand il rentrait à pied de son travail et se rendait à la gare Centrale, en fin d'après-midi, pour prendre son train à destination de Bruxelles.

C'est le meilleur chocolat, le chocolat le plus suave, que j'aie jamais mangé. Le chocolat de l'enfance. Le chocolat de la découverte du monde. Le chocolat des rêves dont on ne sait pas encore qu'ils vont tourner court et aller rapidement buter contre les mille et un déboires de l'existence quotidienne. Ma madeleine à moi pour ainsi dire, vu que j'y songe encore très souvent quand je grignote un morceau aujourd'hui.

Dans mon souvenir, c'était du chocolat Meurisse, une maison fondée à Anvers en 1845. Mais ce pourrait être du chocolat De Beukelaere, dont la création, à Anvers, date de 1869, ou bien du chocolat Martougin, une maison établie, elle, en 1880 dans la métropole, et longtemps célèbre grâce à son « fondant extra sec » Galba, dont l'emballage violet vif ne passait jamais inaperçu. À moins que ce ne fût le chocolat Van Ballaer, à Berchem.

On estime qu'il existe actuellement en Belgique près de sept cents fabricants de chocolat – un total qui inclut les petits fabricants de chocolat dit artisanal et les pâtissiers indépendants qui préparent des pralines dans leurs ateliers. Et il y en a partout, de nouvelles marques venant presque chaque année prendre la relève de marques disparues.

Lesquelles vendaient des variétés dont les noms de baptême laissent toujours rêveur : Régal des Fées chez Aiglon à Verviers, le Chocolat du Poumon de Spa chez Rosmeulen également à Verviers, le Chocolat Chimère à la Chocolaterie Yproise, le chocolat des Cinq Merveilles chez Joseph Dispa à Huy, le Chocolat des Antilles chez Lacroix-Moureaux à Nivelles, Surprise Party chez Corniche d'Or à Bois d'Haine, Côte d'Argent chez Ackermans à Liège, qui n'a pas eu peur d'utiliser des termes rappelant directement le nom d'une grande chocolaterie concurrente installée à Bruxelles, sans doute pour entretenir la vieille – et plutôt incompréhensible – rivalité entre la Cité ardente et la capitale…

Une spécialité de Liège, justement, et comme son nom l'indique, est le chocolat liégeois : crème glacée au chocolat recouverte de crème chantilly. Un restaurateur de la place du Perron m'a prétendu un jour que cette spécialité était en réalité une invention viennoise et qu'il serait donc plus logique de l'appeler chocolat viennois, à l'instar du café viennois. C'est durant la Première Guerre mondiale, m'a-t-il assuré, qu'elle aurait été requalifiée de la sorte car Vienne était alors une ville ennemie. Je ne crois pas trop à cette explication historique. Si elle était exacte, toutes les viennoiseries, dans la province de Liège, devraient s'appeler liégeoiseries…

En 1844 déjà, à l'aube de l'essor de la chocolaterie belge, on pouvait lire dans le *Nouveau Dictionnaire de la conversation*, l'indispensable vade-mecum de l'honnête homme de l'époque, que le chocolat délayé dans de l'eau ou du lait « forme un aliment doux et très substantiel » et que « chez quelques personnes même il rassasie et leste l'estomac plus que ne feraient des aliments solides, sans pour cela causer de malaise ». Parmi ces « quelques personnes », le *Nouveau Dictionnaire* citait les enfants, les vieillards et… les « gens de lettres ». C'est toujours le cas, me semble-t-il.

Claus, Hugo

La notoriété impose des truismes, dont il est la plupart du temps très difficile de se défaire. Celle de Hugo Claus est naturellement liée à son roman *Le Chagrin des Belges*, dont l'édition originale néerlandaise

date de 1983 et qui a paru en français, chez Julliard, en 1985, dans une remarquable traduction d'Alain Van Crugten. Je me souviens d'avoir assisté à la présentation du livre à la presse dans un salon du Grand Véfour à Paris et d'avoir été fort impressionné par ce Brugeois aux yeux bleus, qui n'arrêtait pas de fumer des cigarettes et qui, dans la conversation, passait sans transition aucune de l'amabilité la plus extrême à la diatribe la plus violente. Je me souviens en particulier qu'il avait répondu à un journaliste français désireux de savoir quelle était au juste la signification du titre de son roman : « J'ai pensé à ma grand-mère. Elle me réprimandait beaucoup et m'a dit un jour : "Toi, tu es le chagrin de la Belgique !" Cette phrase m'est restée en mémoire. »

« Tu es le chagrin de la Belgique » exprime bien, me semble-t-il, le paradoxe clausien, qu'on pourrait presque tenir pour un théorème et ériger en modèle universel : Hugo Claus est, à coup sûr, le plus grand auteur flamand moderne, il est l'homme qui, au XX^e^ siècle, a été le meilleur ambassadeur de la Flandre à travers le monde et il est le créateur qui l'a le mieux représentée à la fois grâce à ses innombrables écrits et grâce à certains des films qu'il a réalisés, comme *Le Lion des Flandres* adapté du roman éponyme d'Henri Conscience, en 1985, mais il en est aussi le plus illustre pourfendeur !

Car *Le Chagrin des Belges* est bel et bien une œuvre qui chagrine. Qui chagrine les Belges en général et les Flamands en particulier. Qui dit pis que pendre de la Flandre et de ses habitudes séculaires, de la vie petite-bourgeoise en Flandre soumise aux préceptes de l'Église catholique envers laquelle Hugo Claus a nourri une haine viscérale, et attachée aux vieilles traditions de la famille, qu'il a haïe et qu'il a méprisée – l'Église et la famille étant, à ses yeux, le triomphe de « tout ce qui rétrécit l'homme ». Du reste, à sa sortie, *Le Lion des Flandres* a été décrié et sali partout en Flandre, y compris dans les milieux cinématographiques flamands, alors que ses multiples projections en Hollande ont obtenu un succès énorme.

Comme quoi, peut-être – critère essentiel du paradoxe clausien –, pour être le prophète de son pays, il est bon de le dénigrer. L'art subversif et impétueux du rebrousse-poil pour ainsi dire. Mais un art que seul un artiste exceptionnel est capable d'accomplir.

Avec *Le Chagrin des Belges* et dans le cheminement de son héros, de son double, Louis Seynaeve, empêtré au milieu des tourmentes et des

dérives autonomistes flamandes de la Seconde Guerre mondiale, Hugo Claus n'a pas seulement écrit une histoire forte, implacable, il est aussi parvenu à la sublimer en mélangeant le vrai et le faux, le plus réaliste et le plus farfelu. Et le mélange est si subtilement dosé dans le livre qu'on ne sait jamais si les événements décrits correspondent à la réalité historique ou s'ils ont été inventés de toutes pièces. Au Grand Véfour, j'ai entendu Hugo Claus reconnaître que, à ses yeux, le mensonge en disait parfois beaucoup plus que la réalité, et déclarer en élevant presque la voix : « Encore s'agit-il de bien mentir ! »

Dans *La Version Claus* (2010), un recueil de textes tirés d'interviews, je lis ces phrases, qui explicitent sa démarche : « Comme n'importe qui, je suis des centaines de gens. Je suis baroque. Baroque, ça veut dire : les volutes, les spirales, les ornements qui dérangent la ligne de base. Dire quelque chose en peu de mots, ça ne m'impressionne pas. Je sais bien comme il est facile de dire quelque chose en peu de mots. L'amour du "dépouillé" est une maladie. "Clarté", voilà un vilain mot. La clarté, ce n'est qu'un petit jeu pour des êtres de second plan. La clarté est honnête, donc elle est suspecte. Dans un livre il doit y avoir des passages obscurs. Un roman n'est pas un café soluble. »

Baroque, selon la définition très personnelle qu'il en a donnée, Hugo Claus l'est pareillement dans d'autres romans tels que *L'Étonnement* (1986), *L'Espadon* (1989), une sorte de *Chagrin des Belges* en miniature conçue comme un polar, ou bien encore *La Rumeur* (1997). Et lorsqu'il change de registre, lorsqu'il se fait nouvelliste, poète – poète tour à tour savant et populaire –, essayiste (il a écrit un vibrant hommage à Louis Paul Boon, l'autre géant des lettres flamandes), dramaturge (plus d'une quarantaine de pièces !) et traducteur (il a traduit *Thyeste* d'après Sénèque), lorsqu'il se transforme en scénariste (par exemple *Mira*, le film de Fons Rademakers, en 1971), en cinéaste (une demi-douzaine de longs métrages), en dessinateur, en aquarelliste, en peintre, en collagiste ou en « imagier », comme il aimait qu'on l'appelle au temps où il avait rallié le mouvement Cobra, il l'est encore et toujours – baroque absolu, baroque bardé de « volutes » et de « spirales », baroque *démolisseur*, aimant à la folie « ce qui exagéré, ce qui est exalté ». « […] je trouve très excitant de voir comment les choses sont démolies. La démolition, c'est capital pour moi. »

Voir : Boon, Louis Paul ; *Lion des Flandres* (*Le*).

Clément, Gaston

La littérature culinaire et gastronomique est abondante en Belgique francophone et les premiers à ne pas le savoir sont les Belges eux-mêmes.

L'un des plus talentueux auteurs du genre est, sans conteste, Gaston Clément (1879-1973), qui a longtemps été au Royaume ce que Curnonsky a été à la République française : un grand connaisseur et un grand chroniqueur de la bonne chère, notamment sur les ondes de l'INR, l'ancêtre de la RTBF, au *Soir,* au *Peuple*, à *La Wallonie*, à *La Nation belge* et à la revue *La Cuisine* d'Anvers. Son principal ouvrage reste *Le Conseiller culinaire*, dont la première édition a paru en 1947 et dans lequel on pioche toujours avec plaisir. Mais moi, j'ai une dilection toute particulière pour *Gastronomie et folklore de chez nous*. Publié dix ans plus tard et sous-titré « Choix de recettes régionales belges », il se présente comme un hymne vibrant à la Belgique culinaire, « carrefour gourmand de l'Europe », application parfaite de l'adage qui veut que pour « découvrir l'âme des habitants d'un pays que l'on ne connaît pas, il faut étudier leur façon de manger, ce qu'ils mangent et comment ils préparent leurs aliments ».

Ce que j'aime bien dans ce bel ouvrage auquel a collaboré l'écrivain et journaliste Charles d'Ydewalle (1901-1985), c'est que toutes les recettes décrites (près d'un millier !) sont regroupées par province et que, grâce à ce classement simple et limpide, on voit à quel point la petite Belgique possède une cuisine extrêmement variée et tout autant savoureuse.

Les gâteaux, par exemple. D'une province à l'autre, il y a ainsi le gâteau de Vilvorde, le gâteau gantois, le gâteau jumetois, le gâteau de Verviers, le gâteau campinois aux fruits, le gâteau ardennais ou encore le gâteau namurois. Quant aux gaufres et aux galettes, elles ne sont jamais les mêmes selon qu'on se trouve dans le Borinage, du côté d'Arlon, sur les hauteurs de Liège, à Courtrai ou ailleurs. Pareil pour les tartes. Et pareil pour les canards, les lapins, les harengs, les

croquettes, les saucisses, les potages, les crèmes ou les œufs – « Meulemeester » dans le Brabant (du nom d'une famille de brasseurs bruxellois), « en tasse ostendaise » sur le littoral, « bouillis bonne bouche » dans le Hainaut, « pochés Ambiorix » dans le Limbourg ou « du sportif » dans la province de Namur – « plat excellent », convenant à merveille, il va sans dire, aux sportifs avec ses cent grammes de bœuf haché « bien maigre et sans nerfs ni peaux », son persil haché, son « léger cordon de sauce tomate » et ses quatre œufs « cuits à point ». Dopage roboratif garanti. Mais sans la moindre substance interdite.

Où Gaston Clément est-il allé chercher tout cela ?

Eh bien, le plus souvent sur place, chez les gens, dans leur foyer, dans leur mémoire, celle des coins perdus au cœur des campagnes, mais aussi celle des tables les plus renommées du pays, les meilleurs restaurants et les meilleurs hôtels.

Une somme donc. Qui, depuis 1957, n'a jamais été égalée en Belgique.

Collegium Vocale Gent

Voir : Baroqueux.

Collin de Plancy, Jacques Albin Simon

Toute sa longue existence durant, Jacques Albin Simon Collin de Plancy (1794-1881) – Plancy-l'Abbaye dans l'Aube – aura fait du diable et du bon Dieu son fonds de commerce. D'abord du diable, quand il n'était encore qu'un jeune homme voltairien, dans les années 1810, et qu'il se nourrissait sans compter des idées de la Révolution, s'en prenait avec virulence aux bourgeois et vitupérait contre les mille et une « turpitudes » du Saint-Siège et contre les « bassesses » de la Compagnie de Jésus. C'est de cette époque coléreuse que date son ouvrage le plus célèbre, le *Dictionnaire infernal*, qui commence, dans l'édition princeps de 1818, à Adrameleck, « grand chancelier des

enfers, président du haut conseil des diables », et s'achève à Zoroastre, « le premier et les plus ancien des magiciens ». Attaquée de plein fouet sur ses fondements et sur ses dogmes, l'Église catholique s'empressera de réagir et un certain abbé Simonnet publiera, l'année suivante, un « contrepoison » [*sic*] du *Dictionnaire infernal* : *Réalité de la magie et des apparitions*. Sur quoi, Collin de Plancy répliquera aussitôt en rédigeant, en 1820, un bouillant *Dictionnaire de la folie et de la raison*. Cette fois, il partira du mot « Abus » et terminera par le mot « Zéro ». Avant de conclure à la hussarde sur un court texte intitulé *Éloge de l'âne* et bourré de considérations antireligieuses et anticléricales.

Cette querelle aurait pu durer longtemps encore si, en 1837, Collin de Plancy ne s'était pas senti, comme par miracle, touché par la grâce divine et, contre toute attente, ne s'était pas soudain converti au catholicisme. Du coup, et presque du jour au lendemain, il se transformera en un infatigable thuriféraire de l'Église romaine et de la foi chrétienne, allant jusqu'à fonder à Troyes une société pour la propagation des « bons livres » et la formation des ouvriers chrétiens. Et il se mettra aussi à remanier ses anciens ouvrages, à commencer par le *Dictionnaire infernal*, dont la quatrième édition, en 1845, sera « entièrement refondue » et sera augmentée de deux cent cinquante nouveaux articles. Mais il n'en restera pas là : la sixième édition de son ouvrage, en 1863, en comprendra, elle, huit cents nouveaux. On estime aujourd'hui que celle-ci est la meilleure et la plus complète – et elle est d'autant plus précieuse qu'elle est ornée de cinq cents gravures (dont soixante-douze portraits de démons), « extraordinaires d'expression et de finesse », selon le commentaire avisé du libraire (et par ailleurs écrivain) Gérard Oberlé.

Devenu désormais un coryphée du bon Dieu, Collin de Plancy publiera jusqu'à sa mort des dizaines d'ouvrages consacrés pour la plupart aux anecdotes historiques, aux légendes chrétiennes, aux superstitions et aux traditions populaires : *Légendes des femmes dans la vie réelle* (1861), *Légendes de l'Ancien Testament* (1861), *Légendes des vertus théologales* (1862), *Légendes de l'autre monde* (1862), *Légendes du calendrier* (1863)… La plupart d'entre eux sont fort intéressants, à l'instar des *Légendes des esprits et des démons*, un recueil publié par Plon en 1863. C'est, grosso modo, un inventaire historico-géographique des esprits fabuleux « qui circulent autour de nous ». Sous la plume toujours colorée de l'auteur, ils sont légion : les klabbers dans les pays de langue germanique, les boléguéans ou poulpiquets en Bretagne, les elfes en Scandinavie, les ourisks et les spunkies en Écosse, les kaboutermannekens dans les Flandres et en Hollande, les cluricaunes en Irlande, les scouminkes en Allemagne, les boggarts qui sont de la race des lutins pygmées et qu'on peut rencontrer dans le Yorkshire, les schroettélis, qui sont en Suisse des farfadets de petite taille… Des noms barbares, imprononçables, on en trouve des tas d'autres tout au long des quatre cents pages de ce livre, où Collin de Plancy s'attache aussi à des personnages connus comme Jean d'Arras, François de Salles, Tallemant des Réaux, Walter Scott ou Jeanne d'Arc.

Si j'ai retenu son nom, c'est non seulement parce que j'aime beaucoup ses œuvres, mais surtout parce qu'il a publié plusieurs ouvrages ayant trait à la Belgique comme *Histoire de Manneken Pis raconté par lui-même* (1824), à laquelle se réfèrent encore et toujours

les annalistes du « plus ancien bourgeois de Bruxelles », *Fastes militaires des Belges* en quatre gros volumes (1835-1836), *Godefroid de Bouillon, chroniques et légendes du temps des deux premières croisades* (1842) ou *Légendes de l'histoire de Belgique* (1848), où il a réuni une trentaine de récits, les uns plus étonnants que les autres…

Concours reine Élisabeth

Lorsqu'il présentait les programmes des Concours reine Élisabeth sur les ondes de la radio belge de langue française, dans les années 1960 et au début des années 1970, le critique musical Jacques Stehman (1912-1975) n'hésitait pas à recourir à un vocabulaire guerrier évoquant les jeux du Moyen Âge. Il parlait de « fiers chevaliers », de « tournoi », de « force », d'« adresse », de « joutes », de « sacrifice », et écrivait en substance que « celui qui emportait la victoire mettait le genou en terre et offrait cette victoire à la Dame devant qui se déroulait le combat ». Et, là-dessus, il saluait la mémoire de la reine Élisabeth (1876-1965) avant d'ajouter : « Comme aux grands tournois du passé, c'est au nom de la Reine que les [concurrents] se ralliaient tous, avant, pendant, et après leur effort, et c'est des mains de la Reine qu'ils recevaient leur récompense. »

Ces réminiscences et le ton emphatique sur lequel elles sont exprimées font aujourd'hui sourire. Il n'empêche ! Il y a indéniablement un aspect martial et sportif dans le fameux Concours, et c'est un peu comme si, à chacune de ses sessions depuis 1951, la Belgique et Bruxelles accueillaient avec faste les olympiades de la musique. De fait, être un pianiste inspiré, un excellent violoniste ou un fort bon chanteur ne suffit pas pour briller et décrocher un prix. Encore faut-il avoir de bonnes dispositions physiques et la capacité de traverser toutes les épreuves, des éliminatoires à la finale, sans subir la moindre baisse de forme. Un candidat peut être brillant le premier jour de sa prestation et, miné par le stress, perdre ses moyens deux semaines plus tard.

On ne compte d'ailleurs plus, dans la glorieuse histoire du Concours reine Élisabeth, les défaillances de ce genre. Dès 1938, quand la compétition était encore baptisée Concours international Eugène Ysaÿe, un pianiste italien âgé de dix-huit ans devait faire merveille au cours des épreuves préliminaires puis, contre toute attente, paraître plutôt malingre et approximatif lors de son ultime exécution, le *Concerto pour piano en la mineur* de Grieg. À la proclamation des résultats, il allait être classé septième, alors qu'Emil Guilels, lui, obtenait – haut la main – le premier prix. Il s'appelait… Arturo Benedetti Michelangeli. Tout le monde sait qu'il est devenu par la suite un des plus grands, un des plus admirables pianistes du XX^e^ siècle. Quant à retenir les noms des cinq lauréats qui l'avaient précédé au palmarès et séparé d'Emil Guilels… En 1952, l'année du triomphe de Léon Fleisher, Yuri Boukoff ne fut classé que huitième et Philippe Entremont dixième. Et, en 1967, Gidon Kremer troisième, devancé, il est vrai, par Stoïka Milanova et, surtout, par Philippe Hirchhorn. Qui plus est, lors de la finale, il avait eu le culot de jouer le *Concerto pour violon* d'Elgar. Lequel, à l'époque, n'était connu que des spécialistes et des rares amoureux de la musique anglaise postromantique.

Car avoir une bonne forme physique est une chose, mais séduire le jury – et le public des mélomanes – en est une autre. Les palmarès des divers Concours reine Élisabeth l'attestent : presque tous les candidats qui gagnent ou qui arrivent parmi les premiers interprètent invariablement les mêmes concertos – ces concertos qui font partie

intégrante du répertoire, qui sont joués à longueur de concert aux quatre coins du monde et dont les enregistrements sur disque sont innombrables. Lorsqu'une cuvée est dévolue au violon, on s'attend ainsi à entendre, tradition oblige, les gros standards du genre : Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Tchaïkovski, Sibelius… Peut-être un Mozart, Paganini, Bruch ou Bartók. Peut-être également, avec des violonistes issus des anciennes républiques soviétiques, Stravinsky, Prokofiev, Glazounov, Khatchatourian ou Chostakovitch.

Il n'est pas impossible non plus que l'un ou l'autre impétrant, un tantinet plus aventureux, s'attaque à des concertos modernes moins connus d'inspiration néo-classique. Et Dieu sait s'ils ne manquent pas ! Celui de Barber, par exemple, tout imprégné de romantisme, est des plus séduisants. Je songe aussi à ceux de Malipiero et de Britten, qu'on ne joue guère en Belgique, ou encore à celui de Hindemith, dont la plupart des nombreuses œuvres concertantes offrent beaucoup d'attrait et qui est un de ces compositeurs importants que les thuriféraires de la musique expérimentale à tout prix ont injustement méprisé dans les années 1950, sous prétexte qu'il s'était tenu à l'écart du langage dodécaphonique. Cette disgrâce, elle a d'ailleurs aussi frappé son compatriote Hartmann quoique, de nos jours, ses remarquables symphonies soient de plus en plus souvent exécutées en Allemagne. On lui doit un beau concerto dit « funèbre » qui mériterait un meilleur sort. De même, on ne donne pas souvent le *Concert royal* de Milhaud qui était pourtant le concerto imposé du Concours reine Élisabeth en 1959, l'année où le Bolivien Jaime Laredo allait être déclaré vainqueur. À propos, comment réagirait le jury si un candidat inscrivait à son programme, au cours des épreuves finales, un des anciens concertos imposés ?

Et des concertos pour violon écrits par des compositeurs contemporains ?

D'ordinaire, ils sont négligés dans les grands concours internationaux. C'est d'autant plus regrettable que quelques-uns d'entre eux ont réellement élargi la palette de l'instrument et lui ont apporté des couleurs fort originales. Dans le lot, il y a, entre autres, ceux de Schnittke, en particulier le deuxième en un seul mouvement, qui est caractérisé par une succession d'épisodes pleine de contrastes – une œuvre à la fois fougueuse, crispée et énergique que Gidon Kremer

a enregistrée chez Philips en 1983. Quand on l'écoute avec attention, on se dit que les ressources du violon demeurent toujours magiques. Et les concertos de Dutilleux (*L'Arbre des songes*), de Rihm (*Le Temps chanté*), de Boesmans, de Sessions ou de Glass l'attestent pareillement, un peu comme si chacune de ces partitions traduisait en profondeur les turbulences, les incertitudes et les désarrois des temps modernes. Du reste, sur un registre voisin, on éprouve des impressions identiques à l'écoute des quatuors à cordes de Carter, de Ligeti, de Kurtag, de Gorecki, de Dusapin ou de Holliger. Et dire qu'il y a quelques années encore d'aucuns avaient annoncé la mort du genre, considérant que, après Bartók, on ne pouvait plus écrire de quatuor. De nos jours, et sans doute plus que jamais, le violon est largement à l'honneur, et il ne se passe plus un trimestre sans qu'un nouveau concerto de qualité soit présenté au public.

Mais peut-on reprocher aux candidats des Concours reine Élisabeth de ne pas sortir des sentiers battus ? À la vérité, il serait assez indécent de le faire. Neuf fois sur dix, compte tenu de leur âge, de leur culture et de leur formation, ils n'en sont pour ainsi dire qu'à découvrir le violon. En un certain sens, il est même courageux de leur part d'interpréter des pièces célébrissimes du répertoire, puisque aussi bien elles appartiennent depuis des lustres et des lustres à la mémoire musicale collective. Un manquement, un signe de faiblesse, un dérapage fugitif, un instant de déconcentration, et la sanction est immédiate.

Peut-être ne faut-il pas chercher ailleurs la logique interne d'une pareille compétition. Plus que probablement, elle réside dans la faculté d'un jeune artiste à s'emparer de la tradition afin de la remodeler avec sa personnalité propre et son tempérament le plus intime. Dans cette perspective, tout concours musical n'est jamais qu'une étape, le moment privilégié d'une carrière encore à bâtir. Et voilà une des raisons principales pour lesquelles certains candidats, pleins d'ambition et de rêves, disparaissent très vite de la circulation ou, même couronnés par un prix, mettent parfois des années à mûrir, à rencontrer l'adhésion de la profession et des mélomanes. En 1978, le vainqueur était le Libanais Abdel Rahman El Bacha et il n'avait alors que vingt ans à peine. Mais ce n'est qu'au début des années 2000 qu'on s'est rendu compte qu'il est bel et bien un artiste d'une sensibilité extrême et qu'en enregistrant les trente-deux sonates de

Beethoven, ce monument sublime et jamais égalé dans l'histoire de la musique, il avait atteint le rang des meilleurs pianistes de sa génération.

J'ai souvent critiqué et même parfois voué aux gémonies le Concours reine Élisabeth ainsi que son public quelque peu bon chic bon genre. Je ne le ferais sûrement plus aujourd'hui. C'est « le plus sérieux » des concours internationaux de musique, proclame Olivier Bellamy dans son *Dictionnaire amoureux du piano* paru en 2014. Eh oui…

Congo, une histoire

Le Congo est un pays qui n'existe pas.

Ce qui existe, selon les soubresauts et les caprices de l'Histoire depuis 1885, c'est successivement l'État indépendant du Congo – propriété exclusive de Léopold II –, le Congo belge, la République du Congo, le Zaïre et la République démocratique du Congo. Donc un territoire gigantesque (près de deux millions trois cent mille kilomètres carrés) qui porte cinq noms et qui, avec ses quatre cents groupes ethniques, a un quintuple destin. Une réalité complexe, compliquée, génératrice d'une nuée de querelles, de conflits, de confusions, de méprises, de malentendus, de controverses, de jugements contradictoires, de chimères.

Les ouvrages qui en parlent sont innombrables. Ils constituent même une bibliothèque *sui generis*, sans doute la plus vaste jamais consacrée à un territoire subsaharien, des écrits de Henry Morton Stanley aux discours de Mobutu Sese Seko, en passant par les ouvrages de Jules Chomé, Colette Braeckman, Jean Stengers ou Zana Aziza Etambala, auteur du remarquable *Déclin d'une colonie modèle*, en 2008. Mais aucun de ces ouvrages n'a eu le retentissement spectaculaire de *Congo, une histoire*, un volume de sept cents pages en petits caractères de l'écrivain brugeois David Van Reybrouck (1971), publié en néerlandais en 2010, incroyable best-seller en Flandre et aux Pays-Bas, et traduit en français deux ans plus tard (prix Médicis de l'essai 2012), ainsi que dans une dizaine d'autres langues.

Ce retentissement doit beaucoup, me semble-t-il, au fait que David

Van Reybrouck a conçu son ouvrage à la fois comme un historien, un ethnologue, un géographe, un essayiste, un romancier, un voyageur, un journaliste et un poète – un poète lyrique même quand, par exemple, il décrit dès son introduction la « soupe » bouillonnante du fleuve Congo ou qu'au fil de son récit, émaillé de digressions et d'anecdotes savoureuses, il se montre sensible aux couleurs, à toute la palette inouïe, irrésistible, des couleurs africaines et à ce qu'elles peuvent symboliser. « Très souvent, la population se demandait si les Blancs étaient bien des mortels normaux. Leurs chaussures donnaient l'impression qu'ils n'avaient pas d'orteils. Et comme, dans de grandes parties de l'Afrique subsaharienne, le blanc était la couleur de la mort (la couleur des os humains, des termites, des défenses d'éléphant), ils devaient certainement venir du pays des morts. » C'est dire si la vision de l'auteur est plurielle, si elle s'appuie autant sur une multitude de sources livresques et des centaines de témoignages que sur des impressions et des considérations personnelles, des choses vues et entendues. Un livre d'histoire rattrapée par la fiction ? Sans doute. À moins que ce ne soit un livre d'histoire tout court, mais sublimé par un style romanesque – le style épique d'une fantasy.

Le retentissement du livre doit également beaucoup au fait que David Van Reybrouck a proposé ici une lecture diachronique des événements qu'il relate, surtout dans les chapitres où il est question du Congo belge, estimant que si la colonisation (1908-1960) a longtemps été considérée comme « une forme de circulation à sens unique de la métropole vers la colonie, de l'Europe vers l'Afrique », son impact a également « modelé » la Belgique, en particulier la politique intérieure et la politique extérieure, l'économie, les sciences et la culture. Mais dans sa somme impressionnante, David Van Reybrouck s'est aussi longuement attardé sur des aspects peu connus ou mal connus de la vie quotidienne du Congo au temps de la colonisation belge. C'est le cas du kimbanguisme, du nom de Simon Kimbangu (1887-1951), fondateur d'une religion qui regroupe aujourd'hui dix pour cent des croyants dans la République démocratique du Congo et qui, en 1921, allait être condamné à mort pour sédition, avant qu'Albert I^{er} ne commue sa peine en réclusion à perpétuité. Et de raconter comment cet homme, qui est resté en prison jusqu'à sa mort, « jouit à présent d'un statut divin » et est désormais l'objet d'une vénération et, à Nkamba, son village natal, l'objet de cérémonies auxquelles assistent

des milliers de gens, venus de partout en Afrique centrale, « mais aussi de Bruxelles ou de Londres », aspirant à une guérison et à des miracles, exactement comme les pèlerins « devant une grotte dans les Pyrénées françaises ».

Autre aspect peu connu sur lequel David Van Reybrouck apporte d'utiles informations : la censure. À partir de 1925, les autorités coloniales belges ont notamment interdit le quotidien communiste *Le Drapeau rouge*, de même que des magazines aux titres éloquents tels que *Séduction*, *Paris-Sex Appeal* ou *Paris-Plaisirs*. En 1936, a été en outre instituée une censure cinématographique spéciale pour le public africain, « ce qui donna lieu à des représentations distinctes pour les Européens et les Congolais ». « Le résultat était souvent que les films qui étaient jugés ne pas convenir aux enfants blancs étaient aussi interdits aux adultes noirs. » David Van Reybrouck cite à ce propos un document officiel sur la position à adopter concernant la presse : « Tous les coloniaux seront unanimes à déclarer que les Noirs sont encore des enfants, intellectuellement et politiquement. »

Malgré ce genre de mise au point, de nombreux Africains n'ont pas partagé l'enthousiasme de la majorité des Belges et des Français, après avoir lu *Congo, une histoire*. « Encore un Européen qui vient raconter mon histoire, mesurer mon sexe ! », s'est ainsi exclamé l'écrivain Paul Mbikayi qui vit à Amsterdam. Quant à Henri Mova Sakanyi, ambassadeur de la République démocratique du Congo en Belgique, il a déclaré en septembre 2012 que le livre lui rappelait les « clichés du reporter nommé Tintin » (allusion, bien entendu, au contestable et colonialiste *Tintin au Congo*). Ont-ils raison ? Ont-ils tort ? Je suis incapable de trancher. Ce que je sais, par contre, ce dont je suis absolument sûr, c'est que le livre de David Van Reybrouck est un grand hymne d'amour au peuple congolais. Une sorte de *Dictionnaire amoureux du Congo*.

Voir : Léopold II.

Conscience, Henri

Voir : *Lion des Flandres (Le)*.

Contrefaçons

Durant les premières décennies du XIX^e^ siècle, la grande majorité des livres publiés en Belgique ont été des contrefaçons, savoir des textes, qui avaient déjà fait l'objet d'une parution en France, que ce soit sous la forme d'un volume, dans des journaux ou dans des revues – une pratique qui n'avait rien d'illicite, puisque aussi bien les conventions internationales ayant trait aux droits d'auteur n'existaient pas à l'époque et qu'il n'y avait ainsi aucun motif juridique de poursuivre les contrefacteurs devant les tribunaux.

En effet, selon l'article 13 de l'arrêté du 23 septembre 1814, la propriété littéraire ne s'appliquait pas en Belgique, aux ouvrages étrangers – ce qui signifie donc que leurs auteurs n'y bénéficiaient d'aucun droit. Une situation qui a duré jusqu'en 1854, date à partir de laquelle est entrée en vigueur une convention conclue deux ans auparavant avec l'État français. Et cette convention devait, presque du jour au lendemain, entraîner la faillite brutale d'une foule d'éditeurs, d'imprimeurs, de libraires et de papetiers établis en Belgique.

Le concept de contrefaçons belges est d'usage courant, mais il est impropre. La contrefaçon, ou la copie frauduleuse, suppose que les éditeurs belges reproduisent fidèlement les livres français, dans des caractères et une présentation tout à fait identiques, avec la mention, à la page de titre, du nom et de l'adresse de l'éditeur, voire avec le frontispice et la vignette. Mais comme ce n'est jamais le cas, il faudrait en réalité parler de réimpressions belges.

Quoique diverses études aient été consacrées à ce sujet, en particulier les travaux très fouillés de François Godfroid (*Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*, en 1998, et *Aspects marginaux de la contrefaçon en Belgique*, en 2012), on ne connaît pas le nombre de ces réimpressions. On sait, par contre, qu'elles ont embrassé les domaines les plus divers : littérature, histoire, philosophie, archéologie, musique, religion, sciences, cuisine, chasse, pêche… Sans oublier les thèmes « mondains » pour reprendre ici l'adjectif de François Godfroid avec des titres comme *L'Art de se faire aimer des femmes*, *L'Art de faire des dettes*, *L'Art de ne jamais déjeuner chez soi et de dîner toujours chez les autres*, *Manuel de l'amateur de melons*, *Conseils aux fumeurs sur la conservation de leurs dents*, *Galisthénie ou gymnastique des jeunes filles*, *La Véritable Ressource contre*

l'ennui des soirées ou encore *Le Secret de triompher des dames et de les fixer*. Certains éditeurs belges ont de surcroît mené à bien des publications d'envergure, n'hésitant pas par exemple à faire paraître en vingt-huit volumes *Les Mémoires d'un médecin* d'Alexandre Dumas ou en cent vingt volumes la passionnante *Revue de Paris*. Et puis d'autres ont aussi commercialisé des ouvrages en allemand, en anglais ou en italien, ainsi que des partitions de musique, un secteur d'activités florissant et aisément exportable aux quatre coins de l'Europe.

Dans une lettre adressée à sa femme et datée du 1er septembre 1837, à « 9 heures du matin », à Bruges, Victor Hugo écrit : « Je t'ai peu parlé de la contrefaçon, parce que c'est ennuyeux, mais ce n'en est pas moins déplorable. Seulement en regardant aux vitres des boutiques, j'ai compté cinq contrefaçons différentes des *Voix intérieures* : une en grand in-8°, sur deux colonnes, deux in-18, l'une publiée par Méline, l'autre par la société dite *pour la propagation des bons livres*, deux in-32, dont l'édition de Laurent que j'emporte. » Et il enchaîne sur ces mots, préfiguration de ce que dira Charles Baudelaire, près de trente ans plus tard : « Au demeurant, Bruxelles est bien la ville de la contrefaçon. Il y a des *gamins* comme à Paris ; le fronton grec de sa Chambre des États ressemble au fronton grec de notre Chambre des députés ; le ruban amarante de Léopold est une contrefaçon de la Légion d'honneur ; les deux tours carrées de Sainte-Gudule, belles d'ailleurs, ont un faux air de Notre-Dame. Enfin, par un malencontreux hasard, la petite rivière qui passe à Bruxelles s'appelle, pas tout à fait la Seine, mais la *Senne*. »

Le point de vue de Théophile Gautier sur les contrefaçons belges n'est pas le même, comme l'indique ce passage d'*Un tour en Belgique et en Hollande*, la relation d'un voyage effectué en 1836 avec Gérard de Nerval et publiée en volumes en 1856 dans *Caprices et zigzags*, chez Hachette : « Notre tour fait dans le parc, nous allâmes chez les éditeurs de contrefaçons ; j'achetai les poésies complètes d'Alfred de Musset, en un volume, et *Madame de Sommerville*, de Jules Sandeau ; je voulus aussi acheter *Mademoiselle de Maupin*, roman de votre serviteur ; mais j'avoue que cela me fut impossible, par la raison que je ne le trouvai nulle part. Ceci me mortifia d'autant plus que le Bibliophile, l'Alphonse Brot, l'Hippolyte Lucas, et autres gens illustres de ma connaissance, étaient mirifiquement contrefaits, et que je

confesse, avec toute l'humilité qui me caractérise, que jusqu'ici je m'étais cru l'égal de ces messieurs. Mon voyage m'a détrompé et fait revenir d'une si folle présomption. » À ce dernier mot est accroché un appel de note, dont le contenu est assez surprenant et révélateur : « L'auteur écrivait cela il y a quelques années ; aujourd'hui toutes ses œuvres ont subi les honneurs de la contrefaçon. (*Note de l'éditeur*.) »

« Ennuyeux » et « déplorable » pour Victor Hugo, mortifiant pour Théophile Gautier – la contrefaçon belge a, semble-t-il, divisé les écrivains français du XIX^e^ siècle. Mais ce qui est sûr, c'est qu'elle se distinguait par sa qualité d'impression, qu'elle ne se vendait pas cher du tout et que, en ce sens, elle peut être considérée comme l'ancêtre du livre de poche, et peut-être même comme le premier acte concret et tangible de ce qu'on appelle de nos jours la démocratisation de la culture.

À défaut d'avoir eu, à la grande époque du romantisme, ne serait-ce qu'un seul auteur talentueux, la Belgique aura au moins inventé la lecture populaire.

Cordy, Annie

Quand elle entendait Annie Cordy (1928) à la radio, ma mère se hérissait. Elle n'était pas snob pour un sou, mais elle n'aimait pas du tout la chanson populaire et, plus particulièrement, les interprètes féminines qu'elle vouait presque toutes aux gémonies. Elle les appelait tantôt des diseuses, tantôt des fantaisistes – deux mots qu'elle prononçait avec un mélange de mépris et de honte, estimant qu'ils n'étaient pas dignes de son vocabulaire et qu'ils avaient chacun une forte et déplaisante résonance faubourienne. Autant dire qu'elle abhorrait aussi Lucienne Delyle, Yvette Giraud, Rina Ketty, Line Renaud, Mick Micheyl, Jacqueline François, Gloria Lasso ou encore Édith Piaf, dont *L'Hymne à l'amour*, au lieu de l'émouvoir, lui arrachait des cris d'orfraie.

Paradoxalement, c'est ma mère qui nous a emmenés, mon père, ma sœur aînée et moi, voir au cinéma Léopold Palace, avenue de la Chasse à Etterbeek, *Boum sur Paris*. Dans ce film musical, Annie Cordy chantait *Bonbons, caramels*, qui a été un succès et dont quelques

paroles me sont restées vaguement à l'esprit (« Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats », la rengaine de tous les entractes). Ce devait être en 1954 ou en 1955. Par la suite, j'ai souvent associé Annie Cordy au cinéma grâce à des chansons comme *Hello, le soleil brille*, tirée du célébrissime *Pont de la rivière Kwaï* de David Lean, *La Marche des gosses*, tirée de *L'Auberge du sixième bonheur* de Mark Robson (l'auteur de l'adaptation française est Boris Vian !), ou *Cigarettes, whisky et p'tites pépées*, tirée du film homonyme du bien oublié Maurice Régamey. J'ai retenu la première strophe de cette chanson ainsi que le refrain :

Je sais que le tabac, c'est mauvais pour la voix.
On dit que l'alcool, c'est pas bon pour le foie.
Quant aux petites pépées, c'est fatal pour le cœur.
Les trois à la fois, y a pourtant rien de meilleur !

Cigarettes et whisky et p'tites pépées
Nous laissent groggy et nous rendent tous cinglés.
Cigarettes et whisky et p'tites pépées,
C'est ça la vie, mais c'est bon de les aimer !

Avec sa voix rocailleuse et canaille, Annie Cordy me plaisait bien, et je préfère son interprétation de *Cigarettes, whisky et p'tites pépées* à celle d'Eddie Constantine, alors que les paroles, en l'occurrence, ont été écrites pour un homme. De ces années 1957-1958, j'ai également gardé un agréable souvenir du *Chanteur de Mexico,* toujours au Léopold Palace, où la *fantaisiste* jouait aux côtés de Luis Mariano et de Bourvil. Elle y était virevoltante et très rigolote, et c'est, je crois, parce qu'elle l'a toujours été, et parce qu'elle a toujours su mettre en avant sa *fantaisie* naturelle, qu'elle n'a jamais cessé, depuis le début des années 1950, d'enregistrer des disques, d'accumuler les succès au hit-parade et de triompher au music-hall et dans des shows à la télévision.

Annie Cordy a même trouvé un truc, qui est sa chasse gardée et qui lui a commercialement fort bien réussi : la chanson onomatopée. Les exemples sont nombreux : *Hop digui di*, *Oh là là !*, *Ouah ouah !*, *Cha ba di*, *Cot cot coin coin*, *Tu tu tu*, *Co Ka Ka O*, *Oh yé !* ou *Tata yoyo*, une des plus grosses ventes de disques en 1981. Ce qui lui a valu dans le *Guide du tube* de Marc Toesca, Philippe Conrath et Rémy Kolpa Kopoul, en 1987, ce commentaire plutôt acerbe : « Parfois, pour mieux faire passer la finesse de son texte, elle a recours à un accessoire qui, coqueluche d'une saison, finit par se vendre à des millions d'exemplaires, étoffant considérablement les royalties de celle qui reste la championne toutes catégories du produit dérivé. Il y eut ainsi le houla hoop, le yoyo et l'infernal kazoo. Seule la tasse de chocolat de Chaud "Cacao" ne séduira pas le consommateur. » À propos de la chanson *Houla hoop*, dont Annie Cordy allait donner sa version en 1959, les mêmes auteurs devaient du reste écrire dans leur *Guide du tube* : « Si la pratique du cerceau affine les hanches (au-dessus de 1 000 rotations seulement), on murmure que la colonne vertébrale en prend un coup. Le marketing de la chanson est bien calibré : le houla hoop envahit les bacs à sable en même temps que le refrain et Annie Cordy danse sur scène avec son ustensile rose. La vogue ne durera pas. Quelques mois plus tard, les cerceaux multicolores iront moisir au fond des caves. Le scoubidou est passé par là. »

Le ou la fantaisiste est d'ordinaire un comédien polyvalent, capable de passer d'un registre à l'autre sans la moindre difficulté. Annie Cordy l'a prouvé à de multiples reprises au cinéma, et je suis toujours étonné – et irrité – lorsque j'entends des critiques ou des cinéphiles dire que, dans tel ou tel long métrage ou un téléfilm, la chanteuse a tenu un rôle dramatique, à contre-emploi, et qu'elle y a excellé (*Le Passager de la pluie*, *Le Chat*, *Rue Haute*, *Les Herbes folles*, *Les*

Souvenirs, entre autres). Comme s'il ne s'agissait pas là du b.a-ba de son métier !

Coulonneux

En Wallonie (et dans le nord de la France), les colombophiles sont souvent appelés les coulonneux, un terme dérivé de coulon, qui en picard désigne précisément le pigeon de colombier. Dans le précieux *Dictionnaire analogique de la langue française* de Prudence Boissière, dont la première édition date de 1862, il y a une foule de mots liés au pigeon, les uns plus inusités et plus rares que les autres. En voici quelques-uns : anas (pigeon fuyard), crown vogel (pigeon huppé), mansart ou mansard (pigeon ramier), goura (pigeon couronné), foulnée (fiente de pigeon), fuie (petit colombier sur un pilier), palomière (appareil pour la chasse aux ramiers), salignon (pain de sel pour attirer les pigeons), boulin (trou de colombier), plausiter (faire du bruit en battant des ailes), vesce (graine que mangent les pigeons) … À quoi j'ajouterais le pigeon boulant, le pigeon coquille, le pigeon pattu, le pigeon paon, le pigeon bagadais, le pigeon liégeois, le pigeon polonais, le pigeon suisse, le pigeon turc, le pigeon roulant, le pigeon trembleur, le pigeon pierre, le pigeon romain, le pigeon capucin, le pigeon cravaté, le pigeon culbutant ou encore le pigeon à la crapaudine – autant de gallinacés dont j'ignore tout, mais qui ont chacun, j'imagine, leurs propres caractéristiques.

Pourquoi est-ce que j'évoque ici les coulonneux ? Pour la bonne et simple raison que la Belgique est la Babylone, la terre bénie de la colombophilie. C'est à Bruxelles d'ailleurs, rue de Livourne, que se trouve le siège de la Fédération colombophile internationale et à Nieuwerkerken, une petite ville du Limbourg, les bureaux de rédaction de *La Colombophilie belge* qui est, comme son titre ne le dit pas, un hebdomadaire colombophile international depuis 1951.

Ce monde, je l'ai découvert à peu près à cette époque grâce à la radio qui diffusait très régulièrement des bulletins sur le lâcher des pigeons. Une expression y revenait sans cesse : « Les convoyeurs attendent », « Les convoyeurs attendent », « Les convoyeurs attendent »… Elle voulait dire que les conditions météorologiques

n'étaient pas bonnes à tel ou tel endroit du pays où s'étaient rendus les colonneux et qu'en conséquence le lâcher était retardé. L'expression est désormais mythique, et elle est même devenue, à la manière d'une antiphrase, le titre d'un remarquable film de Benoît Mariage tourné en 1999, dans lequel les premiers rôles sont tenus par Benoît Poelvoorde et Bouli Lanners, tous les deux excellents. L'argument des *Convoyeurs attendent* est tragicomique : un père (Benoît Poelvoorde) voudrait que son fils accomplisse l'exploit d'ouvrir et de fermer une porte quarante mille fois en vingt-quatre heures, afin de le faire entrer dans le *Guinness des records*, et lui impose un entraîneur, une sorte de préparateur physique (Bouli Lanners) !

Les mauvaises conditions météorologiques ou climatiques (pluies, orages, vents contraires, brusques variations de température…) ne sont pas les seules contrariétés de la colombophilie. Il y aurait aussi, et ce serait de plus en plus fréquent de nos jours, les ondes – les ondes qui provoqueraient de nombreuses pertes de pigeons voyageurs (autrefois, on les appelait aussi joliment « pigeons fuyards ») lors des entraînements, des volées et des concours, vu qu'ils sont guidés par le magnétisme terrestre (du moins si on en croit la théorie du professeur américain Henry Yeagly émise en 1948). Les antennes GSM seraient-elles en cause ? D'aucuns le prétendent, les mêmes ayant naguère accusé les installations d'émetteurs de radio et de télévision. J'ai interrogé à ce sujet des coulonneux de Jauche dans le Brabant wallon : ils en étaient unanimement convaincus. L'un d'eux m'a même affirmé qu'il ne se munirait jamais d'un téléphone portable. Avec un léger sourire ironique, il m'a ensuite dit qu'il n'était pas du genre à se laisser… pigeonner.

Courbet, Gustave

Au cours de sa carrière mouvementée, Gustave Courbet (1819-1877) a souvent séjourné et exposé en Belgique, où il a toujours été fort bien accueilli et où son vigoureux et insatiable combat pour le réalisme, qu'ont prôné également ses compagnons d'armes Champfleury et Pierre Joseph Proudhon, a marqué des peintres belges tels que Jan Stobbaerts (on l'a surnommé le « peintre des ouvriers),

Charles Verlat, Jan Van Beers, Joseph Stevens, Charles Hermans et, surtout, Constantin Meunier. En 1866, il a d'ailleurs émis le souhait que son célèbre et grandiose *Enterrement à Ornans*, achevé en 1850, soit vendu en Belgique. La lettre qu'il a alors adressée au marchand d'art Arthur Stevens, le fils de Joseph Stevens, le dit sans la moindre ambiguïté : « Il y a vingt-six ans que j'y vais et que j'y reçois les ovations et les sympathies de toutes sortes… ; c'est le pays de la peinture et des luttes… Tâchez de réussir… […] Tâchez de faire cette affaire, car je ne pourrais jamais refaire ce tableau. C'est une chose passée pour ma vie. »

Pour une raison ou pour une autre, l'*affaire* ne devait pas aboutir. Mais deux ans plus tard, à l'occasion d'une importante exposition à Gand, Gustave Courbet allait veiller à ce que deux textes anticléricaux de son cru soient publiés au « pays de la peinture et des luttes », sachant parfaitement, il est vrai, qu'en France, sous le régime de Napoléon III, leur parution aurait aussitôt entraîné des poursuites judiciaires.

Il s'agit de deux minces brochures éditées à Bruxelles par Lacroix et Verboeckhoven, les éditeurs – anticléricaux, eux aussi – des *Misérables*, des *Travailleurs de la mer* et de *L'Homme qui rit* de Victor Hugo : *Les Curés en goguette*, qui contient six dessins, et *La Mort de Jeannot*, qui en contient quatre. Dans la première, Gustave Courbet fustige les prêtres d'un doyenné portés sur la bonne chère, friands de gauloiseries et n'hésitant pas à lutiner leurs servantes – spectacles désolants et démoralisateurs qui, selon le peintre, n'existeraient pas s'il n'y avait pas de religion d'État. « Le seul remède à apporter à cet ordre de choses est de proclamer la liberté absolue des cultes, et de laisser aux croyants de toutes les communions le soin de rétribuer leurs ministres. » Dans la seconde brochure, il s'en prend précisément aux frais du culte et aux curés qui volent l'argent de leurs ouailles. « Quoi qu'il arrive, écrit-il dans l'épilogue, l'auteur a la conscience d'avoir accompli un devoir sacré, en dévoilant quelques-unes des innombrables turpitudes d'un prêtre qui a constamment fait servir la religion à seconder ses instincts de fraude et de rapine. »

La plupart des critiques d'art déconsidèrent les dessins illustrant ces deux brochures. Georges Riat, auteur d'une excellente étude sur Gustave Courbet en 1906, va même jusqu'à dire qu'ils sont « assez médiocres : lourds, noirs, manquant de perspective, assez inexpressifs,

comme si sa technique exigeait la couleur et le couteau ». Il en épargne toutefois deux qui « ont servi à des tableaux », *Le Retour de la conférence* et *La Mort de Jeannot*. Il n'a pas tort, me semble-t-il.

Voir : Meunier, Constantin ; Rops, Félicien.

Crevettes grises

On pêche les crevettes grises dans toutes les mers d'Europe, mais ce n'est qu'en Belgique que la façon de les consommer appartient au patrimoine culinaire national. Les deux recettes les plus appréciées et les plus répandues sont, tous les gourmets le savent, les croquettes de crevettes et les tomates aux crevettes.

Au chapitre XI de *L'Économie culinaire* (1861), Philippe Cauderlier note cette « observation sur la préparation des crevettes : « Les crevettes nous arrivent d'ordinaire pendant une grande partie de l'année le vendredi matin. Si l'on a l'intention de les préparer pour le dimanche, il faut se les procurer fraîches le vendredi, les éplucher immédiatement, c'est-à-dire ôter la chair des queues, faire de la sauce blanche dans laquelle vous faites bouillir une ou deux minutes les chairs de crevettes que vous mettez à part dans une jatte pour vous en servir au besoin. Ne pas employer de citron dans la sauce pour les conserver, mais seulement du beurre, de la farine, du sel et de l'eau. Le dimanche vous les mettez avec la sauce dans la garniture de volaille. »

Dans son maître-livre, *Gastronomie et folklore de chez nous* (1957), le grand Gaston Clément dit bien, de son côté, qu'il n'est jamais facile de réussir les croquettes de crevettes grises et que leur préparation exige doigté, précision et compétence. Ce plat, qui figure sur la carte de la plupart des restaurants belges, me tente toujours. Au vrai, je le considère même comme un test : si les croquettes sont bien chaudes (à l'extérieur et à l'intérieur), bien croustillantes, bien dorées, bien onctueuses et bien savoureuses, c'est que je me trouve à une bonne table – signe que je reviendrai tôt ou tard et que j'y entraînerai volontiers des fins becs. Sinon, le restaurant où elles m'ont été servies figurera sur ma liste noire, et je n'y remettrai plus jamais les pieds. En

revanche, je suis moins intransigeant pour les tomates aux crevettes. Il est vrai que j'en commande moins souvent, pensant, sans doute à tort, que je serais capable de les préparer moi-même…

Il existe beaucoup d'autres recettes de crevettes grises. Dans *La Cuisine et la pâtisserie bourgeoises à la portée de tous*, dont la première édition date de 1895 et qui a été un best-seller, Jean de Gouy, le directeur de l'hebdomadaire *Journal de la cuisine*, un moment chef de bouche de l'archiduc Rodolphe de Habsbourg et de l'archiduchesse Stéphanie, propose ainsi le beurre de crevettes – crevettes fraîches, bien sûr, qu'il convient de décortiquer, puis de piler les coquilles, avec la même quantité de beurre, avant de les mettre au four dans une casserole couverte et de les laisser cuire une demi-heure. « Versez dans un linge de grosse toile et tordez au-dessus d'un vase rempli d'eau froide. Le beurre se fige, on le prend et on l'ajoute à la sauce. »

Il y a aussi les œufs brouillés aux crevettes grises, les bouchées aux crevettes grises, les canapés de crevettes grises, la mayonnaise de crevettes grises (que Gaston Clément conseille de manger avec des feuilles de laitue, des cornichons et des tranches d'œufs durs), la bisque de crevettes grises, les crevettes grises à la sauce blanche, les coquilles de crevettes grises, la sauce hollandaise aux crevettes grises, le vol-au-vent de crevettes grises, le poulet aux crevettes grises… Bref, pour paraphraser le titre d'un recueil poétique de Francis Ponge publié en 1948, *la crevette dans tous ses états*. De quoi se *griser*.

En 1950, le syndicat d'initiative d'Oostduinkerke (qui a fusionné avec Coxyde en 1977) a lancé la fête de la crevette qui, chaque année, se tient l'avant-dernier dimanche de juin et à l'occasion de laquelle a lieu l'élection de Mieke Garnaal – la Môme Crevette –, un titre que se disputent de très nombreuses jeunes pêcheuses en costume d'apparat. L'heureuse élue a droit à un privilège insigne : défiler fièrement sur le dos d'une crevette géante de quelque dix mètres de longueur, tout au long d'un cortège réunissant plus de mille participants, sous les yeux d'une foule en liesse.

Cuisine

En 1965, après avoir publié le *Guide Julliard de Paris* et le *Guide*

Julliard de l'Europe, deux gros succès de librairie, Henri Gault et Christian Millau faisaient paraître le *Guide Julliard de Bruxelles* (sur la couverture toilée, figure la mention : « et de Anvers, Gand, Bruges, le littoral, Liège, L'Ardenne »). Voilà ce que je lis, page 27, au petit chapitre consacré à la cuisine belge : « La cuisine belge est, en fait, une grande cuisine régionale, au même titre que les cuisines bordelaise ou bourguignonne, et dont la somme, ou plutôt la subtile quintessence forme cet ensemble assez prodigieux que l'on appelle la cuisine française. » Et à la page suivante : « Les "mangeurs" [belges] sont évidemment plus nombreux que les gourmets : ceux-là engloutissent des platées de frites – même avec le homard ! – et avalent des steaks aussi gros que le bras. » Puis, à propos des restaurants de Bruxelles : « Il est facile de manger à Bruxelles admirablement bien. Il est facile d'y manger extrêmement mal. Il est plus difficile d'y manger, tout simplement, bien. […] On trouve également de nombreux restaurants où l'on ne mange ni bien ni mal, où l'on se contente d'avaler des calories. […] À Bruxelles, entre l'exceptionnel et le médiocre, on n'a pas l'embarras du choix. » (Reprenant presque mot pour mot cette dernière phrase en 2008, Christian Millau écrit dans son *Dictionnaire amoureux de la gastronomie* : « Entre l'exceptionnel et le médiocre, on n'a guère l'embarras du choix. »)

Qu'Henri Gault et Christian Millau, à Bruxelles dans les années 1960, aient fait la *fine bouche* passe encore. Mais qu'ils aient été frappés par le nombre des « mangeurs » et, surtout, qu'ils aient estimé que la cuisine belge n'est qu'un appendice de la « prodigieuse » cuisine française, c'est à la fois excessif, injuste et inexact. Car il existe bien un art culinaire spécifique en Belgique, de vraies spécialités flamandes et de vraies spécialités wallonnes, une vraie cuisine bruxelloise et une vraie cuisine liégeoise, une vraie cuisine du littoral et une vraie cuisine ardennaise, et il suffit d'ouvrir la bible de Gaston Clément, *Gastronomie et folklore de chez nous*, publiée en 1957, pour s'en rendre compte aussitôt.

Les anguilles au vert (plat qui se mange chaud ou froid, mais on prépare aussi les anguilles à la tomate, aux échalotes et à la sauce tartare), les croquettes et les tomates aux crevettes, les beignets de moules, le stoemp (purée de pommes de terre et de légumes), les carbonades de bœuf, le filet d'Anvers, le filet américain, le zwieback

(sorte de biscotte sucrée), les jets de houblon, les fricadelles, le watervisch (sauce accompagnant le poisson bouilli), les choesels (abats de génisse et boulettes de mouton), le boudin vert (aux choux), le pain à la grecque, le spéculoos, la gaufre de Bruxelles, la terrine au pain d'épice, le waterzooi, dont la composition est décrite dans un chapitre de *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster, un roman dont l'action se situe au XVIe siècle… Qui irait prétendre que ce sont là des recettes françaises ou d'inspiration française ?

Et que dire de toute cette importante cuisine à la bière et, en particulier, de la cuisine à la gueuze, à la kriek, au lambic et au faro, qui sont des bières bruxelloises et brabançonnes « à fermentation spontanée », selon le jargon utilisé dans le monde brassicole ? N'est-elle pas singulièrement belge ? Je pense à la tête pressée (fromage de tête) et aux moules à la gueuze, au foie de bœuf et au foie de volailles à la kriek, à la soupe et à l'épaule d'agneau au faro… Ou encore au pain à la gueuze, pain bruxellois par excellence, un pain de « caractère », comme le disait le drôle de patron du Bon Vieux Temps, « le seul restaurant de Bruxelles où l'on peut acheter la table sur laquelle on vient de dîner », ainsi que le signalaient Henri Gault et Christian Millau, puisque ce drôle de patron était en même temps restaurateur, collectionneur et antiquaire, et que son antre, où je suis allé quelquefois et qui a disparu au début des années 1970, impasse Saint-Nicolas dans la rue Marché-aux-Herbes, était rempli de meubles, de tableaux, de gravures et de bibelots à vendre… À Bruxelles, la mode est aujourd'hui aux « cooks and books : on mange son filet américain (avec des frites), on boit sa Chimay bleue et, en guise de dessert, on achète un livre qu'on emporte à lire chez soi. Un *Dictionnaire amoureux*, si on a bon goût…

En 1889, Jean de Gouy, ancien chef des cuisines de l'archiduc Rodolphe et du prince d'Arenberg, devait cofonder à Bruxelles le *Journal de la cuisine*, dans lequel on trouve une multitude de recettes, d'échos, d'anecdotes et de « pensées gastronomiques » montrant que l'art culinaire est une vieille histoire en Belgique et qu'il n'a pas eu besoin de la France pour acquérir son autonomie. Cet hebdomadaire est passionnant à lire. On découvre ainsi, en date du 17 juillet 1890, qu'en 1888 les exportations des denrées alimentaires belges en France étaient supérieures, en millions de francs, aux importations des denrées alimentaires françaises en Belgique, entre autres pour les

légumes, les œufs de volaille et le beurre frais et salé ! Étonnant, non ?

Par anticipation, le *Journal de la cuisine* répond aussi aux commentaires critiques d'Henri Gault et de Christian Millau sur les restaurants de Bruxelles, presque tous appréciés et connus à l'époque pour faire de la *bonne* cuisine belge. Quand on parcourt la rubrique régulière qui leur est consacrée, on se dit que les gourmets avaient « l'embarras du choix », non pas entre « l'exceptionnel et le médiocre », mais entre l'exceptionnel et l'excellent : Au Petit Cygne, rue de l'Étuve, une « maison de confiance » ; Le Filet de sole, rue Grétry, un endroit « chic », où grâce au talent de son chef Paul Bouillard, une célébrité comparable à Paul Bocuse, « le luxe se paye ordinairement » ; Le Petit Vatel, boulevard Anspach, où les plats sont « de petites merveilles de goût et de fini » ; l'Hôtel Britannique, rue Bréderode, où les dîners de table d'hôte sont, ici également, « de petites merveilles culinaires » ; les Tavernes Saint-Jean, rue Saint-Jean ; la Taverne Joseph et le Café Teniers, boulevard Anspach ; Au Moulin et À la Bonne Chère, rue Chair-et-Pain comme il se doit (elle donne sur la Grand-Place, le long de la Maison du Roi) ; Le Vénitien, place Rogier ; L'Épaule de mouton et Le Filet de Bœuf, rue des Harengs ; Family Hotel, avenue de la Toison d'Or ; À l'Étoile, rue Marché-aux-Herbes ; le Grand Hôtel de Saxe, rue Neuve, où Karl Marx a logé en 1845 ; la Taverne du Globe, place Royale, où Alexandre Dumas est venu souvent s'attabler en 1851 ; l'Hôtel du Grand Miroir, rue de la Montagne, où Charles Baudelaire est descendu en 1863, « maison recommandable à tous égards », continuant « à faire de

l'excellente cuisine » et possédant « une des meilleures caves » du pays, au rebours de ce que le poète a indiqué dans ses notes sur la Belgique : cuisine « pleine de sel », « dégoûtante et élémentaire », « accommodée au beurre rance », d'une épouvantable « fadeur »…

Dans son *Salon de 1847*, il écrivait : « Nos sympathies ne sont généralement pas dangereuses ; la nature, en cuisine comme en amour, nous donne rarement le goût de ce qui nous est mauvais. » C'est ce que perpétue justement la cuisine belge depuis le Moyen Âge.

Voir : Clément, Gaston ; Crevettes grises ; *Économie culinaire (L')* ; Moules et moules frites.

Cyclisme

La mythologie de la Belgique, et plus singulièrement celle de la Flandre, passe par le cyclisme. C'est l'Olympe de la Nation, le gîte éternel d'une kyrielle de dieux dont les noms, flamands de souche pour la plupart, composent une saga formidable, inégalable, inégalée. Ils s'appellent Lucien Buysse, Maurice De Waele, Romain Maes, « véritable boule de caoutchouc », comme l'a écrit un jour Henri Desgranges dans *L'Équipe*, son frère, l'exubérant et nerveux Sylvère Maes, Stan Ockers, foudroyé à l'âge de trente-six ans après une chute aux Six Jours d'Anvers, en 1956, Brik Schotte, surnommé l'Homme de fer, Rik Van Steenbergen, malin comme un singe, le premier sprinter des temps modernes sur les vélodromes et sur les routes, Raymond Impanis, Jean Brankart, le premier Wallon qui aurait pu gagner le Tour de France en 1955, s'il n'y avait pas eu sur sa route le toujours sémillant et irrésistible Louison Bobet, Jan Adriaenssens, sorte de Raymond Poulidor flamand, Alfred De Bruyne, Eddy Pauwels, Martin Van Genechten, Pino Cerami, belge sur le papier, dont la carrière de coureur cycliste professionnel a duré près de vingt-cinq ans, Joseph Planckaert, deuxième du Tour de France de 1962 remporté par le cristallin Jacques Anquetil, Émile Daems, Rik Van Looy, l'empereur de Herentals, une petite ville de la Campine anversoise qui, sans lui, sans sa notoriété immense, ne serait jamais restée qu'une énigme géographique, Ferdinand Bracke avec ses jambes « frêles et

déconcertantes » (*dixit* Antoine Blondin), Herman Van Springel, le chagrin des Belges incarné, encore Maillot jaune au départ de la toute dernière étape du Tour en 1968 et battu par le Hollandais à lunettes Jan Janssen pour à peine trente-huit secondes, Jean-Pierre Monseré, mort en pleine course, une bête kermesse locale, percuté par une voiture, alors qu'il n'avait que vingt-deux ans et qu'il portait le maillot arc-en-ciel conquis de haute lutte, en 1970, à Leicester, Roger De Vlaeminck, *alias* le Gitan, lequel roulait sur les pavés du Nord, entre la tranchée d'Arenberg et le vélodrome de Roubaix, comme si sa bécane glissait sur un tapis roulant, Johan De Muynck, Michel Pollentier, lamentable faussaire au sommet de l'Alpe d'Huez en 1978, Lucien Van Impe, l'angelot de la montagne couvert de pois, Freddy Maertens, l'insaisissable hussard des pelotons, vainqueur de treize des dix-neuf étapes du Tour d'Espagne en 1977 ainsi que du classement par points, du classement des sprints intermédiaires et du classement général final, Eddy Merckx…

Lui, c'est le Jupiter des pelotons, le dieu des dieux, l'icône suprême de la mythologie cycliste. Il est au vélo ce que Georges Simenon est à la littérature et Pablo Picasso à la peinture : un phénomène. Un phénomène vélocipédique fait d'orgueil, de hargne, de volonté, de puissance, d'obstination, de courage, de témérité, de foi, de foi profonde, de passion, de grandeur, de démesure, de folie. C'est d'ailleurs cette folie qui l'a privé d'une sixième victoire finale au Tour de France, en 1975.

Cette année-là, dans la descente du col d'Allos, il avait lâché tout le monde, y compris Bernard Thévenet, alors son principal challenger – et j'entends encore Luc Varenne sur les antennes de la radio belge hurler de joie et proclamer haut et fort qu'Eddy était, avec son magnifique panache habituel, en train de gagner pour la sixième fois la Grande Boucle, exploit sportif unique en son genre.

Or voilà que dans la montée de Pra-Loup, un peu plus loin, Eddy Merckx est, contre toute attente, rattrapé puis rapidement distancé par le Français et que, le souffle coupé, exsangue, hagard, il lui concède, en moins de deux kilomètres et demi, près de deux minutes – un retard qu'il sera incapable de combler au cours de la dernière semaine de course, jusqu'à l'arrivée sur les Champs-Élysées à Paris, le dimanche 20 juillet, la veille de la Fête nationale belge.

Défaite nationale, *défête* terrible.

Des années auparavant, j'avais déjà vu Eddy Merckx tomber. Sous mes propres yeux.

Pour autant que ma mémoire ne me trompe pas, ce devait être en 1963 ou en 1964. À cette époque, il y avait un important critérium d'après-Tour à Woluwé-Saint-Lambert, une des dix-neuf communes de l'agglomération bruxelloise, et il se déroulait avenue de Broqueville, transformée pour l'occasion en circuit fermé, de telle sorte que les coureurs passaient à de nombreuses reprises devant les spectateurs massés sur deux ou trois rangs derrière des barrières Nadar.

Je me trouvais là, à proximité de l'hôtel de ville, et j'essayais de suivre le mieux possible les péripéties de la course. Depuis le départ, elle était des plus animées et des plus indécises. Des échappées se formaient, se déformaient, se recomposaient. Quand un coureur attaquait, il était aussitôt pris en chasse par un autre, par deux autres, par trois autres, par de petits pelotons de quatre ou cinq hommes, des champions, des prodiges de la pédale, mais aussi quelques jeunes professionnels, et même des amateurs, des régionaux que les organisateurs avaient cru de leur devoir d'inviter.

Je cherchais à repérer les « valeureux petits Belges », comme l'aurait dit Luc Varenne : Edward Sels, Bernard Van De Kerckhove, Gilbert Desmet, Roger de Breuker, Willy Derboven, Benoni Beyeyt et, surtout, Rik Van Looy, mon idole, le plus coriace d'entre eux, le plus turbulent, le plus intrépide, et dont la belle gueule de mineur de fond attirait aussi bien les regards énamourés des femmes que les violents flashes des photographes. Je pouvais les distinguer les uns des autres. Je connaissais chaque visage grâce aux chromos des tablettes de chocolat, des boîtes de cacao, de macaronis ou de spaghettis, aux cartes postales en couleurs que vendaient les marchands de journaux et les buralistes, aux rubriques du quotidien *Les Sports*…

Soudain, à deux mètres à peine de l'endroit où je me tenais, une chute s'est produite au beau milieu du peloton et une demi-douzaine de coureurs se sont immédiatement affalés sur le sol en poussant des jurons, des insultes, des râles et des cris, dans un concert de crissements de pneus et de tintouins métalliques. Mais très vite, après avoir constaté que leur bicyclette n'était guère endommagée et qu'ils n'avaient subi aucun vilain bobo, ils sont tous repartis. Comme si de rien n'était. Ou plutôt comme si la chute était le refrain monotone, lancinant et perpétuel de cette chanson de geste dont ils étaient les

merveilleux héros.

Tous sauf un.

Un gamin.

Il avait l'air perdu, déboussolé, presque ahuri. J'aurais juré qu'il avait les larmes aux yeux. Il a mis un temps fou à se relever. Il a regardé ses genoux, ses jambes, il s'est caressé les épaules, il a longuement inspecté son vélo, les pédaliers, le dérailleur, les freins, la selle, la potence…

Dans mon dos, quelqu'un a crié que ce néophyte était un gars du coin, le fils d'un couple d'épiciers pour lesquels, juché sur son vélo, il faisait souvent des livraisons à domicile, çà et là, à Woluwé-Saint-Lambert ou à Woluwé-Saint-Pierre, la commune voisine. Un gosse très chouette. Gentil et tout.

Un autre a dit qu'il s'appelait Merckx et qu'il se prénommait Eddy, diminutif d'Édouard. Et il a ajouté qu'il fallait bien retenir ce nom, que ce jeune coureur débutant était promis à un bel avenir. Parole d'expert. Je suis prof de gym, je sais de quoi je parle.

À présent, le gamin en question était debout. Il a enfourché sa machine, qui était intacte, et il s'est furieusement remis pédaler, avant de disparaître sur le haut de l'avenue de Broqueville.

Quel coureur a gagné ce critérium d'après-Tour de 1963 ou de 1964 ? Je ne sais plus.

Voir : Merckx, Eddy ; Tour des Flandres ; Van Looy, Rik.

Damien (père)

Située au nord de Louvain, tout près d'Aarschot, dans le Brabant flamand, la petite localité de Tremelo abrite la maison natale du père Damien (1840-1889), dont le vrai nom est Jozef De Veuster et qu'en Flandre on considère, sondages à l'appui, comme « le plus grand Belge de tous les temps ». Transformée en musée, elle est un lieu de pèlerinage où se rendent depuis des décennies tous les enfants des écoles chrétiennes flamandes (quand ils ne vont pas se recueillir sur sa sépulture dans la crypte de l'église Saint-Antoine, à Louvain). Très tôt, ces enfants apprennent qui était cet homme issu d'une modeste famille de commerçants de maïs, entré à l'âge de dix-neuf ans dans la congrégation du Sacré-Cœur afin de devenir missionnaire. On leur raconte que c'est un peu par hasard s'il a été envoyé en 1864 aux îles Hawaii, remplaçant au dernier moment son frère Auguste, dont le voyage était prévu de longue date, et si, du jour au lendemain, il a découvert l'effroyable condition des lépreux, relégués en troupeau sur l'île infernale de Molokai. Et c'est là que le père Damien s'est lui-même rendu en 1873 pour s'occuper d'eux sans compter, s'improviser médecin, construire une église, un dispensaire et des routes, aller jusqu'à fabriquer des cercueils et jusqu'à creuser des tombes de ses propres mains. Avant d'être lui-même atteint par la lèpre en 1884. Ce qui ne l'empêchera pas, durant cinq ans encore, de se vouer inlassablement à ses malades incurables.

La vie, la vie exemplaire du père Damien est inscrite dans le marbre de l'Histoire universelle (il a été béatifié en 2005 par Jean-Paul II et canonisé en 2009 par Benoît XVI et, depuis le mois de mai 2015, une rue porte son nom à New York). Mais ce qu'on oublie parfois, c'est que le père Damien a été très souvent calomnié de son

vivant et que, quelques jours seulement après sa mort, certains missionnaires protestants de Hawaii, farouchement hostiles aux missionnaires catholiques, ont mené une scandaleuse campagne de dénigrement contre lui, entraînés par un pasteur anglais de Honolulu, docteur en théologie, qui allait s'empresser d'écrire une lettre ouverte. Largement diffusée dans la presse britannique et américaine, elle affirmait que le père Damien, loin d'être un philanthrope, était un « homme grossier, malpropre, entêté et sectaire », qu'il s'était bien garder d'habiter parmi les lépreux et de construire un lazaret, qu'il avait des relations impures avec les femmes et que c'est à cause de sa « débauche » et à son « laisser-aller » qu'il avait contracté la lèpre, dont il devait mourir.

On l'imagine sans peine, cette lettre allait aussitôt provoquer l'indignation et susciter des protestations en cascade. Dont celle d'un écrivain immense, d'un géant de la littérature : Robert Louis Stevenson. À cette époque, il séjournait à Tahiti. Pour en avoir le cœur net, il décidera de mener une enquête en bonne et due forme et se rendra à Honolulu, où il restera plusieurs mois. Il passera même huit jours sur l'île de Molokai. Et le 25 février 1890, soit dix mois après la mort du père Damien, il adressera de Sydney une longue lettre au pasteur, réfutant point par point toutes ses allégations mensongères et ignominieuses. « Votre lettre est inspirée par la colère, née elle-même de la jalousie, écrit-il. Vous êtes jaloux de ce que l'héroïsme de Damien ait réalisé ce que votre Église et la mienne ont négligé d'accomplir. […] Pendant que, couronné de gloire, Damien, succombant à sa tache, pourrissait sous un toit à porcs, vous, douillettement installé dans votre home confortable [il occupait en effet une superbe demeure à Honolulu], vous rassembliez d'immondes commérages pour les répandre dans le public. C'était consommer votre déshonneur. »

Et de préciser qu'à Molokai, il a interrogé les gens qui ont bien connu le père Damien et ont travaillé des années entières à ses côtés. « Quand on voit ces visages qui sont comme des taches hideuses sur le ciel, ces débris humains qui respirent encore sur leur lit d'hôpital, l'idée de vivre là est de celles qui font reculer l'épouvante comme l'éclat du soleil vous force à cligner les yeux. C'est l'enfer que de devoir passer son existence en ce lieu. » Puis, un peu plus loin, à propos des rapports que le père Damien aurait eus avec des femmes,

Robert Louis Stevenson écrit : « Où avez-vous appris cela ? […] Bien des gens ont visité la léproserie ; aucun n'a, semble-t-il, recueilli cette rumeur. Moi, quand j'y suis allé, on m'a conté pas mal de choses scandaleuses, car mes informateurs, des laïcs, ne se gênaient pas pour parler. Pourquoi ne m'a-t-on rien dit de cela ? Et comment cette histoire qu'on m'a cachée a-t-elle franchi votre seuil ecclésiastique ? »

Publiée dans le *Times* de Londres, la lettre de l'auteur de *L'Île au trésor* mettra aussitôt fin à la dégoûtante polémique, et plus personne n'entendra plus jamais parler du pasteur d'Honolulu.

À propos, je ne l'ai pas encore dit, mais ce pasteur s'appelait Hyde.

Hyde, parfaitement !

Comme le double du Dr Jekyll, le célébrissime personnage de la nouvelle *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, que Robert Louis Stevenson a fait paraître en 1886 et qui est un de ses nombreux chefs-d'œuvre.

Dardenne, Jean-Pierre et Luc

Deux Palmes d'or au Festival de Cannes, le premier pour *Rosetta* en 1999, le deuxième pour *L'Enfant* en 2005, et un grand nombre d'autres distinctions et de trophées importants (prix André Cavens, prix David di Donatello, prix Lux du Parlement européen, prix de la Ligue belge des droits de l'homme, prix Robert Bresson, European Award, Sydney Film Prize…) – aucun cinéaste belge n'a jamais été autant primé que Jean-Pierre Dardenne (1951) et Luc Dardenne (1954).

Un cinéma réaliste, voire hyperréaliste ? Sans doute. À condition de considérer, comme l'a écrit Bertolt Brecht, que le réalisme ne consiste pas à dire des choses vraies, mais à dire ce que sont vraiment les choses. Une manière de faire dans laquelle les deux frères sont passés maîtres, nonobstant les invraisemblances qui émaillent certains de leurs scénarios et dont on peut se poser la question de savoir si elles ne sont pas volontaires, si elles ne participent pas à leur souhait de reconstruire chaque fois, de film en film, l'expérience humaine.

Car le cinéma bicéphale de Jean-Pierre et Luc Dardenne, c'est d'abord et avant tout un cinéma de personnages, de personnages débarrassés, non pas de psychologie, mais de psychologisme – trait

extrêmement présent dans le cinéma américain, où les protagonistes en arrivent toujours, à un moment ou à un autre, selon un rituel plus ou moins psychanalytique, à évoquer leur enfance, leurs racines familiales, leurs déboires, leurs fêlures, leurs désirs inassouvis. Rien de tel chez les deux réalisateurs liégeois. Rien que des personnages bruts de décoffrage. « Pourquoi des personnages comme Roger, Igor, Riquet, Rosetta, Olivier, Francis ? se demande Luc Dardenne dans son livre *Au dos de nos images* paru en 2005. Est-ce parce qu'ils résistent à l'interprétation, à l'assimilation ? Parce qu'ils sont des noyaux durs, imprévisibles, insondables qui incarnent la violence inouïe des individus sans liens de notre époque ? Ils sont en manque, en attente d'un autre. »

C'est ce qui explique pourquoi *La Promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le Fils* (2002), *L'Enfant* (2005), *Le Silence de Lorna* (2008), *Le Gamin au vélo* (2011) et *Deux jours, une nuit* (2014) sont essentiellement des films d'acteurs. Dans *Au dos de nos images*, qui se présente à la fois comme un journal, un carnet de notes et un pense-bête et où le terme « dos » est chargé de sens, Luc Dardenne n'arrête pas de tourner autour de ce sujet, et on a d'ailleurs le sentiment qu'il n'a écrit cet ouvrage que pour en parler. Un ressassement perpétuel, comme le dirait Maurice Blanchot.

Il y est ainsi question du « visage comme premier discours », un concept emprunté à Emmanuel Levinas (cité à plusieurs reprises), du « visage armé » de Rosetta interprétée par l'actrice Émilie Dequenne, de son « visage visant les yeux qui la regardent dans la nuit de la

salle », et des autres acteurs qui sont dans le « jeu retenu » de ce que lui, Luc Dardenne, et son frère Jean-Pierre recherchent : mettre « la gueule » dans leur époque… « L'intrigue, lit-on à la date du 10 janvier 2001, c'est le personnage, opaque, énigmatique. Peut-être pas le personnage mais l'acteur lui-même : Olivier Gourmet, son corps, sa nuque, son visage, ses yeux perdus derrière ses verres de lunettes. » Et Luc Dardenne d'insister sur « le corps d'Olivier », de dire que ce dernier l'obsède presque jusqu'à l'empêcher de dormir. D'insister également sur le dos du comédien, sur « la possibilité de le voir comme un visage, comme si ce dos, cette nuque parlaient » – nuque « qui vit à l'écart du monde, du corps, en retrait de toute activité, démunie de toute possibilité de prendre, de participer, de voir » ; nuque, « pure chair passive dans laquelle s'écrit la souffrance de la vie ».

« Les mouvements de notre caméra, note Luc Dardenne le 23 novembre 2002, sont rendus nécessaires par notre désir d'être dans les choses, à l'intérieur des rapports entre les regards et les corps, les corps et les décors. […] Pourquoi ne nous éloignons-nous pas des corps ? […] Peut-être trouvons-nous là, à proximité des choses, entre les corps, une présence de la réalité humaine, un feu, une chaleur qui irradie, qui brûle et isole du froid triste qui règne dans le vide, le trop grand vide de la vie. Notre manière de ne pas désespérer, de croire encore. » En parlant de Jérémie Renier, le 18 septembre 2004, il fait cette remarque capitale : « Comme notre expérience de cinéastes est à ce point commune, il est sans doute impossible que je puisse être le fou de mon frère ou qu'il puisse être le mien. Qui ou quoi sera notre fou sur ce film [*L'Enfant*] ? L'acteur ? Jérémie Renier ? Peter Brook a écrit que l'acteur peut être le fou du metteur en scène. Le fou, plus léger, sent plus vite et mieux la direction à prendre et, l'air de rien, vous guide. »

Douze ans plus tôt, le 6 décembre 1992, alors qu'il travaillait sur la première mouture de *La Promesse*, Luc Dardenne avait écrit : « Inventer des rapports entre personnages qui soient la radicalisation de ce que la réalité propose. Nous devons pousser au plus loin notre refus d'esthétisme. Ne pas prendre d'acteurs connus sera déjà une première façon d'éviter la méprise du spectateur. » Émilie Dequenne, Olivier Gourmet, Jérémie Renier et Deborah François étaient tous, effectivement, des acteurs belges inconnus, quand Jean-Pierre et Luc

Dardenne ont fait appel à eux et les ont *mis en scène*. Mais ils les ont si bien *utilisés*, ils ont si bien montré leur visage et leurs regards, qu'ils leur ont offert les clefs ouvrant toutes grandes les portes du succès.

De Coster, Charles

Voir : *Légende d'Ulenspiegel (La)*.

De Keersmaeker, Anne Teresa

Cette femme si fluette, si gracile, a un corps musical. Un corps qu'elle transfigure en un instrument de musique. Un corps qu'elle fait vibrer et chanter, tantôt toute seule, tantôt accompagnée d'autres corps. Un corps tour à tour baroque, spectral, minimaliste ou pop, au rythme de Jean-Sébastien Bach, de Gérard Grisey, de Steve Reich ou de Brian Eno. Un corps qui exprime l'art même de la danse, dans un monde plein de bruit, de fureur et de dérapage, où le moindre trémoussement frénétique dans une boîte de nuit à la mode est porté aux nues.

Je me suis surpris à aimer la gestuelle d'Anne Teresa De Keersmaeker, moi qui n'ai jamais trop aimé le ballet et qui n'ai jamais rejoint le gros peloton des adulateurs de Maurice Béjart et de son Ballet du XX^{e} siècle, que j'ai découverts sans aucun enthousiasme en 1964 lors d'une exécution de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, au Cirque royal à Bruxelles. J'ai lu qu'Anne Teresa De Keersmaeker (née à Malines en 1960), à ses débuts, était passée par l'école Mudra créée par Maurice Béjart. Vu qu'on y prodiguait, sous des dehors d'apparence novatrice, un enseignement somme toute assez conventionnel, je me dis qu'elle en a, par bonheur, pris le… contrepied – jeu de mots facile auquel, pourtant, je ne résiste pas.

Ce qu'il y a de formidable chez elle, c'est sa manière de faire fusionner la danse et la musique, les danseurs et les musiciens et, au-delà, les danseurs, les musiciens et les spectateurs dans un réseau de relations qui surprennent toujours, un peu comme si chacune de ses

chorégraphies constituait une inversion des données et des règles traditionnelles du ballet, un jeu ininterrompu de constructions et de déconstructions. Quand j'assiste à une réalisation d'Anne Teresa De Keersmaeker, à la Monnaie ou à la télévision, j'ai la curieuse impression, en effet, d'entendre la danse et de voir la musique. « Je cherche des correspondances intuitives, a-t-elle répondu à la musicologue Bojana Cvejic en 2102. Toutes sortes d'alliances sont bien sûr possibles entre danseurs et instruments, mais certaines connexions offrent des combinaisons d'énergies physiques particulièrement efficaces : connexions entre le rôle d'un instrument et certains idiomes dansés, ou certains corps dansants, et même, pourquoi pas, des connexions entre certains individus pris pour eux-mêmes, tels que la danse et le jeu instrumental les révèlent. »

Il y a, sans conteste, une géométrie scénique Anne Teresa De Keersmaeker, une géométrie non euclidienne, il va sans dire, mais poétiquement rigoureuse et artistiquement exacte, quelle que soit l'œuvre interprétée, quel que soit l'effectif en présence. Il y a de surcroît, sans conteste, une architecture scénique Anne Teresa De Keersmaeker, une architecture non vitruvienne celle-là, mais tout aussi poétiquement rigoureuse et artistiquement exacte. En un mot une esthétique personnelle de la danse moderne, qui refuse la séduction gratuite et que prône aussi, sur un autre registre, la chorégraphe allemande Pina Bausch. Et voilà pourquoi, à mes yeux, cette femme si fluette, si gracile, est une très grande dame.

Delahaut, Jo

Voir : Peinture abstraite.

Delvaux, Laurent, Charles, Paul, André et les autres

Tout le monde connaît cette blague frappée au coin du *nonsense* : Armstrong est un incroyable cador : il joue de la trompette, il est le

premier être humain à avoir marché sur la Lune et il gagne plusieurs fois le Tour de France.

En Belgique, les Armstrong sont remplacés par les Delvaux. On ne les compte plus. Ou plutôt si : on compte bel et bien les Delvaux qui sont devenus célèbres et qui le sont à juste titre. Je précise que n'existe entre eux aucun lien de parenté.

Celui que je retiens en premier lieu est Laurent Delvaux (1696-1778), qui a eu le titre de sculpteur de la cour en 1733 et qui a notamment réalisé la chaire de vérité de la cathédrale Saint-Bavon à Gand, considérée par les spécialistes comme son chef-d'œuvre, un parfait exemple d'équilibre entre le classicisme et le baroquisme. Pour ce qui me concerne, je lui préfère la chaire de vérité de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, la ville brabançonne où Laurent Delvaux avait installé son atelier et où il allait mourir, laissant derrière lui de nombreuses pièce inachevées (on dit qu'il *croulait* sous les commandes).

Je retiens ensuite le maroquinier Charles Delvaux. Il s'est fait connaître en 1829, un an donc avant que la Belgique ne devienne un État indépendant. Une marque prébelge en quelque sorte. Et qui, avec son D majuscule en guise de blason, de porte-étendard et de fétiche, est aussi une marque postbelge, puisqu'elle appartient depuis 2011, à quatre-vingts pour cent, à une firme hongkongaise. Cela fait un bon moment, il est vrai, que la Chine s'est réveillée et qu'elle grignote à un rythme de mandarin tout ce qui, de près ou de loin, symbolise le luxe occidental…

Après Laurent et Charles, voici Paul (je passe sur Édouard, Ferdinand-Marie et un deuxième Laurent, trois artistes mineurs qui ont œuvré au XIX^{e} siècle). Ce que la plupart des gens ignorent, c'est qu'il est un peintre pluriel, du moins qu'il l'a été à ses débuts. Car Paul Delvaux (1897-1994) a d'abord peint ce qu'il avait sous les yeux : les paysages entourant Antheit, la petite localité wallonne où il est né, Huy et son imposante citadelle, qui sont tout à côté, la Meuse et ses flancs. Ensuite, il a peint sous influence – celle de la crème de la peinture belge, James Ensor, les expressionnistes comme Constant Permeke et Gustave De Smet, ou encore Frans Courtens qui l'a encouragé et l'a poussé à peindre des marines. Ce que Paul Delvaux a

fait de gaieté de cœur. J'en ai vu quelques-unes au domicile, à Boitsfort, de Paul-Aloïse De Bock, auteur d'une monographie sur l'artiste en 1967, et je les ai trouvées fort réussies.

Et puis un beau jour, à la fin des années 1920, Paul Delvaux a eu la brusque révélation de son propre univers pictural, après être entré, un peu par hasard, dans une baraque de la Foire de Bruxelles qui représentait le musée Spitzner, le musée des horreurs humaines, le temple des erreurs et des aberrations de la nature, « au milieu de cette joie factice de la foire », selon ce qu'il en a dit dans un entretien avec Renilde Hammacher, la conservatrice du Boijmans Van Beuningen Museum de Rotterdam, en 1973. Révélation « formidable », qui est allée de pair, à la même époque, avec la découverte de Giorgio De Chirico, fulgurante et tout aussi décisive. « J'ai trouvé alors qu'il y avait un drame qui pouvait s'exprimer par la peinture tout en restant plastique. »

Dès lors, il a commencé à peindre ces femmes nues hiératiques à souhait, égarées dans des gares fantomatiques ou des villes antiques pétrifiées, ces créatures à la fois si réelles et si absentes, livrées à leur destin de « ne rien connaître qu'elles-mêmes », comme l'a écrit Paul Eluard en 1938, ces belles hors du temps, et peut-être hors de l'espace, qui sont aujourd'hui si connues et qui lui ont assuré une gloire planétaire. Encore que les femmes de la toile *Le Congrès* (1942) soient beaucoup moins hiératiques que les messieurs qui se trouvent à leurs côtés et qui, avec leur mine très grave et leurs beaux costumes, n'ont pas l'air plus vivants que des statues…

Longtemps, j'ai cru que Delvaux avait passé son temps, des

dizaines d'années, à fabriquer des Delvaux, et ses ersatz, ou ce que je considérais comme tels, huiles, dessins, gravures, eaux-fortes, ne m'attiraient pas beaucoup. J'avais même tendance à les dénigrer et à les tenir pour des mièvres chromos du surréalisme, un mouvement auquel, en réalité, il n'a jamais adhéré, bien qu'il ait participé en 1930 à l'exposition du surréalisme à la Galerie des Beaux-Arts à Paris, avec d'autres artistes belges tels que René Magritte, dont il a été l'ami, et Édouard L. T. Mesens. Pour employer une expression triviale, les Delvaux me tapaient sur le système.

Il y a quelques années, pourtant, j'ai réalisé qu'ils appartenaient à la mythologie de l'art moderne et que je les avais très souvent à l'esprit. Dans sa préface de l'exposition Paul Delvaux au Casino de Knokke, en 1973, Émile Langui ne dit pas autre chose : « [Les filles-femmes nues de Delvaux] appartiennent au vocabulaire plastique de notre époque au même titre que les masques de Picasso, les ouvriers de Léger, les hordes de Max Ernst et les domaines enchantés de René Magritte, sans parler des ready-made de Marcel Duchamp, l'incomparable. »

Ce sont, en somme, des images obsédantes, où domine un bleu incomparable, « des rêves arrêtés net pendant une séquence de la vie seconde, dont nous ne connaissons pas le commencement, dont nous ne connaîtrons jamais la fin » (Paul Dewalhens en guise de préambule à son recueil de poèmes inspirés par des tableaux du peintre, *Delvauxiana*). Des images et des rêves d'une inquiétante et obsédante poésie.

Tous les grands créateurs, qu'ils soient peintres, musiciens ou écrivains, génèrent des obsessions chroniques.

Après Laurent, Charles et Paul, voici André. Le film qui symbolise peut-être le mieux le cinéma d'André Delvaux (1926-2002) est probablement le moins connu de tous les longs métrages qu'il a réalisés : *Babel Opéra*, tourné en 1984. C'est un film double : un film sur l'opéra, en l'occurrence des répétitions de *Don Juan*, et un film sur la Belgique – la Belgique dans son intégrité, étant donné qu'on y voit aussi bien des paysages de Flandre (les plaines irriguées par l'Escaut) que des paysages de Wallonie (les Hautes-Fagnes), qu'on y parle tantôt flamand et tantôt français, et qu'y apparaissent des artistes issus des deux cultures nationales, comme le peintre Octave Landuyt,

néerlandophone, et le sculpteur Roland Monteyne, francophone.

Dans la filmographie d'André Delvaux, on trouve d'ailleurs des films adaptés d'œuvres de la littérature flamande : *L'Homme au crâne rasé*, en 1965, et *Un soir, un train*, en 1968, de Johan Daisne, réalisation « métaphysique » selon Noël Godin, dans la mesure « où elle reprend par la base les questions élémentaires qui troublent l'humanité et où elle agite les rudiments de solution que l'on peut interpréter tout différemment selon que l'on est croyant ou athée », « amère réflexion sur les jeux de l'amour et de la mort » pour Jean-Pierre Bouyxou ; et une œuvre adaptée de la littérature française de Belgique : *Benvenuta*, en 1983, tirée de *La Confession anonyme* de Suzanne Lilar. Sans oublier, en 1988, *L'Œuvre au noir* d'après Marguerite Yourcenar, dont chacun sait qu'elle est d'ascendance belge. À quoi s'ajoute, en 1975, *Dieric Bouts*, un « documentaire-poème rompant avec toutes les traditions du film sur l'art », comme l'a noté le critique Paul Davay dans un article paru dans *La Revue du cinéma*, en juillet 1979, et scénarisé avec l'écrivain flamand Ivo Michiels pour commémorer le cinq centième anniversaire de la mort du grand primitif hollandais.

Au début des années 1980, André Delvaux a de surcroît envisagé un moment d'adapter au cinéma les aventures de Harry Dickson, le Sherlock Holmes américain, écrites par Jean Ray, le Gantois magnifique. Lequel, on le sait, écrivait en français et en flamand, selon les opportunités éditoriales qui s'offraient à lui au jour le jour, selon qu'on lui commandait un texte dans une langue ou dans une autre, et qui n'hésitait pas – et pourquoi, diable, aurait-il hésité ? – à se traduire lui-même, un coup du français en flamand, un coup du flamand en français.

J'ai été approché pour ce projet qu'Alain Resnais avait déjà voulu mener à bien et pour lequel, en 1960, il était venu voir Jean Ray en Belgique, chez Henri Vernes, l'auteur des *Bob Morane*. André Delvaux et moi, on s'est rencontré plusieurs fois au Nemrod, boulevard de Waterloo, à Bruxelles et j'ai le souvenir de discussions intenses et très cordiales. Harry Dickson, c'est, par excellence, un sujet terriblement tentant, mais terriblement casse-gueule. Je ne m'étonne pas que le projet, ni entre les mains d'Alain Resnais ni entre celles d'André Delvaux, n'ait jamais abouti.

Il faut croire qu'André Delvaux a aimé les défis impossibles car il a

également eu, en 2000, le projet de tourner *Les Mémoires de Maigret* de Georges Simenon, le seul des Maigret à n'avoir jamais été adapté à l'écran, que ce soit au cinéma ou à la télévision. La raison en est simple : cet ouvrage, insolite, n'est pas une enquête policière. Rédigé à la première personne, il constitue une espèce d'autobiographie du commissaire, farcie de réflexions plus ou moins intéressantes sur la carrière d'un policier. C'est aussi un roman en abîme puisque Simenon lui-même y est un personnage. Le titre du premier chapitre, clin d'œil ludique et sarcastique, l'atteste en ces termes : « Où je ne suis pas fâché de l'occasion qui se présente de m'expliquer enfin sur mes accointances avec le nommé Simenon. »

Cinéaste tour à tour onirique et réaliste, subtil et minutieux, littéraire et mélomane (son musicien de prédilection a été Frédéric Devreese, comme Nino Rota a été celui de Federico Fellini), André Delvaux est, au sens noble du terme, un intellectuel du septième art, et ce n'est certainement pas un hasard si, en 1988, il a dirigé le bimestriel *Repérages*, dont le but était de « renseigner dans une optique positive le lecteur désireux de s'informer de la valeur des films possédant un contenu humain et l'exprimant dans des images valables », mais qui ne devait faire paraître que six numéros. Je comparerais volontiers André Delvaux à Joseph Mankiewicz, que j'admire énormément et dont le parcours, sur la populeuse scène hollywoodienne, a été exemplaire. Ils sont tous les deux de la race des racés.

Destrée, Jules

On trouve une rue ou une avenue Jules-Destrée dans la grande majorité des communes de Wallonie. Rien de plus juste, rien de plus normal : Jules Destrée (1863-1936) en a été le guide – le *condottiere* opiniâtre et fougueux d'une identité wallonne radicale, et même, me semble-t-il, presque obsessionnelle. Et cette revendication, cette *mission*, il en a fait le combat de sa vie à partir de 1912, à la parution de sa *Lettre au roi sur la séparation de la Wallonie et de la Flandre*, alors que jusqu'à cette date, il avait surtout publié des poèmes en prose, des contes, des nouvelles, des essais artistiques, en particulier sur l'œuvre

lithographique d'Odilon Redon (1891), les rapports entre l'art et le socialisme (1896) et les primitifs italiens (1899), ainsi que des textes juridiques et politiques dans lesquels il avait tenu à défendre avec vigueur la liberté d'opinion, le repos dominical, les droits de la classe ouvrière, les accidents de travail et les idéaux de la doctrine socialiste. Parmi toutes ces œuvres, je détache *Les Chimères*, un livre d'inspiration fantastique édité chez la Veuve Monnom à Bruxelles, en 1889, tiré en grand format à peine à cent exemplaires et illustré d'une sombre estampe d'Odilon Redon, d'un dessin tout aussi sombre d'Henry De Groux et d'une eau-forte non moins sombre de Marie Danse, qui n'est autre que la femme de Jules Destrée.

La *Lettre au roi* a marqué un tournant important dans l'histoire du pays. Tout en se prétendant patriote, Jules Destrée y suggérait qu'on pût envisager l'hypothèse d'une Belgique « faite de l'union de deux peuples indépendants et libres, accordés précisément à cause de cette indépendance réciproque », afin que chaque communauté ne se sente pas opprimée par l'autre. Dans la foulée, il devait activement contribuer à la création d'une Assemblée wallonne – un organisme d'étude et de défense des intérêts wallons – et en être à la fois le président et le principal animateur. Considérant qu'il n'y avait désormais plus de Liégeois, plus de Namurois, plus d'Hennuyers, plus de Luxembourgeois de la province de Luxembourg, plus de Brabançons francophones, mais uniquement des Wallons, cette Assemblée allait s'empresser de doter la région d'un drapeau, le coq hardi rouge sur un fond jaune, et d'une fête nationale, le dernier dimanche du mois de septembre.

Après les élections de 1919, qui ont fait entrer au Parlement un grand nombre de députés et de sénateurs flamingants (et qui ont conduit aux réformes administratives sur l'emploi du flamand et du français), Jules Destrée s'est néanmoins rendu compte, comme l'a écrit Richard Dupierreux dans une biographie sentimentale de l'auteur publiée en 1938, « qu'à la force du nombre il devenait impossible d'opposer une résistance qui n'avait que la raison comme argument ». Et de prophétiser en 1921 : « Avant vingt ans d'ici, les Flamands, servis par une natalité prépondérante, auront, en Belgique, la majorité parlementaire et seront les maîtres du gouvernement. »

Pour Jules Destrée, homme du pays du fer et du charbon, l'identité wallonne n'a pas seulement été une réalité sociale et politique, qui

s'est imposée à lui « par un contact quotidien », pour reprendre, ici encore, les mots de Richard Dupierreux, elle a aussi constitué une forte réalité artistique et culturelle.

J'avoue avoir du mal à le suivre sur ce terrain. Je ne nie pas le fait que, des siècles durant, on a pris l'habitude en Europe de qualifier de flamandes les œuvres d'art des Pays-Bas du Sud et qu'en cela les Wallons ont peut-être été « victimes de l'acception trop élargie de l'épithète "flamand" ». Je ne nie pas non plus le fait que Roger de la Pasture, *alias* Roger Van der Weyden, et Robert Campin, dit le Maître de Flémalle, sont des artistes d'origine tournaisienne (Jules Destrée leur a consacré à chacun une longue étude), ni que Joachim Patinir est né à Dinant. Je ne nie pas davantage le fait que Roland de Lassus, César Franck et Guillaume Lekeu ont respectivement vu le jour à Mons, à Liège et à Heusy (aux portes de Verviers). Et je veux bien admettre de surcroît, ainsi que Jules Destrée le dit dans son livre *Les Arts anciens du Hainaut* (1911), « qu'en aucun siècle, en aucun quart de siècle, à aucun moment de cette longue suite des temps, la terre wallonne n'a cessé de participer à la plus haute culture du monde ». Mais les tableaux des peintres et les musiques des compositeurs de cette terre traduisent-ils pour autant une quelconque spécificité wallonne ? J'en doute. Et j'émets de très sérieuses réserves quand Jules Destrée, dans sa démonstration *pro domo*, inclut Antoine Watteau et Jean-Baptiste Pater, qui sont tous les deux natifs de Valenciennes, sous prétexte qu'au XVIII^{e} siècle Valenciennes était la « seconde ville du comté de Hainaut » et une « ville d'art comme Tournai ».

Je lui sais gré, en revanche, à l'époque où il exerçait les fonctions de ministre des Sciences et des Arts, d'avoir conçu le texte fondateur de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, créée par l'arrêté royal du 19 août 1920 – une Académie devant grouper « les personnalités qui, par leur travaux, leurs écrits ou leurs discours, ont contribué de la façon la plus éminente à l'illustration de la langue française, soit en étudiant ses origines et son évolution, soit en publiant dans cette langue des ouvrages d'imagination ou de critique ». Il l'a rejointe lui-même deux ans plus tard. Et, la même année, il a également rejoint la Commission de coopération intellectuelle de la Société des Nations, où il a siégé aux côtés de Marie Curie, d'Albert Einstein et de Paul Valéry. J'ignore

toutefois si ces prestigieux confrères l'y ont entendu, peu ou prou, évoquer « la terre wallonne ».

De Taeye, Camille

Bien qu'il ait très régulièrement exposé ses œuvres dans diverses galeries belges depuis les années 1960 (entre autres au Salon d'Art du coiffeur, galeriste et éditeur Jean Marchetti) et qu'il ait eu droit à deux grandes rétrospectives, au Botanique en 2009 et au Rouge-Cloître en 2012, bien que les critiques Jacques Meuris en 1984 et Danièle Gillemon en 1992 lui aient consacré chacun une importante étude, Camille De Taeye (1938-2013) reste scandaleusement méconnu, et c'est à peine si son nom est cité dans les ouvrages sur l'art belge contemporain.

Quelle en est la raison ? J'entends déjà des cuistres me dire que Camille De Taeye n'a jamais été un peintre d'avant-garde et que sa peinture joue avec les codes traditionnels d'un surréalisme d'un autre âge – d'un surréalisme qui a éclos entre les deux guerres mondiales et qui s'est définitivement éteint à la mort de Salvador Dali, de Max Ernst, d'Yves Tanguy, d'Oscar Dominguez et de René Magritte. J'entends déjà qu'ils le traitent d'imagier et même, dans leur sinistre jargon plein de redondances, d'imagier de l'imaginaire. Et j'entends déjà aussi quelqu'un, qui a fait de l'avant-garde à tout-va son commerce et son juteux gagne-pain, me démontrer par A comme Appel (ou comme Arman) plus B comme Bacon (ou comme Baselitz) que l'excellence d'un artiste se mesure au prix – au juste prix – qu'atteignent ses œuvres en ventes publiques. Un univers impitoyable digne de Dallas : ou les tableaux flambent et leur auteur est illico admis au panthéon de l'Art, ou ils partent pour trois fois rien et celui qui l'a exécuté n'est qu'un minable, qu'un *has been* (et encore !), qu'un brave barbouilleur du dimanche. Pas de cote, pas de talent. C'est aussi simple que ça. Ou aussi bête. Comme si le marché de l'art était devenu l'art du marché…

Je sais, la cote actuelle de Camille De Taeye est dérisoire. Elle l'est à tout le moins par rapport à celles de Jan Fabre, de Ben Heine, de Luc Tuymans ou de Pierre Alechinsky (pour ne prendre ici que des

peintres belges modernes). Je n'en ai cure. J'aime sa peinture, ses dessins, ses lithographies, ses illustrations – et toutes les figures récurrentes qui les traversent : des téléphones pourvus de dents de scie, des corps de femmes sans tête, des rasoirs sans maître, des ciseaux, des tenailles, des verres de vin ou des plumes d'oie en vadrouille au milieu des airs, des bêtes sauvages à la dérive, des pianos à queue filant comme des voleurs, des arbres défoliés criant au secours, des silhouettes humaines errant le long des abîmes, des choux-fleurs courtisant des poireaux, des pics montagneux à la recherche de merveilleux nuages… J'aime ses verts, ses verts si verts, si gazons, si céladons, si verdoyants. Ses bleus et ses ocres. Sa géométrie. Sa grammaire. Car il y a une géométrie picturale Camille De Taeye et une grammaire picturale Camille De Taeye. N'en déplaise aux marchands du temple et aux coupeurs d'art en quatre.

Donnay

Dans ma jeunesse, l'immense majorité des joueurs de tennis en Belgique, adultes et enfants, ne possédaient que des raquettes de deux marques : soit des Snauwaert, soit des Donnay. Des Snauwaert, il y en avait surtout en Flandre, sur la Côte en particulier, et des Donnay surtout à Bruxelles et en Wallonie, ce qui était assez normal vu que les premières étaient fabriquées à Roulers, en Flandre occidentale, et les secondes dans la petite ville de Couvin, au sud de la province de Namur, aux portes des Ardennes françaises.

Donnay, c'est le patronyme de son inventeur, Émile Donnay, né à Couvin en 1885 dans une famille des plus modestes. L'exemple parfait, ou presque parfait, d'un homme parti de rien, tout en bas de l'échelle sociale, et arrivant au sommet. Une ascension fulgurante et irrésistible, comme dirait le cliché. Après avoir travaillé chez Courthéoux, un important négoce de produits alimentaires et de mercerie, il crée avec six partenaires les Usines de Liénaux, une fabrique de manches à outil – des manches pour des pelles, des haches, des pioches, des piolets, des marteaux…

Qu'est-ce que ces manches ont de particulier ? Eh bien, ils sont faits avec du frêne blanc issu des forêts environnantes – un bois

contenant des longues fibres qui lui assurent solidité, flexibilité et souplesse. Comme l'écrivent Michel Guilluy et Louis Maraite dans leur livre *Donnay, la légende* (2013), le manche « absorbe ainsi les coups qui ne se répercutent pas dans les articulations de ceux qui le tiennent ». Un bois idéal, notamment, pour les arcs à flèches. Il paraît d'ailleurs que ce serait une association montoise de tireurs à l'arc qui, la première, aurait demandé aux Usines de Liénaux, installées à Couvin en bordure de la Nationale 5, de lui fournir des arcs en frêne blanc. L'affaire conclue, Émile Donnay a alors très vite l'idée de façonner avec le même matériau des raquettes de tennis, ayant constaté que ce sport suscite un grand engouement à travers la Belgique entière et que les classes aisées le pratiquent de plus en plus. Et s'il lançait dans ses ateliers un département d'articles de sport ?

La marque Donnay proprement dite voit le jour en 1936. Elle met sur le marché toute une série de raquettes de tennis qui, par bonheur, rencontrent rapidement un large succès et entraînent bientôt la fabrication d'autres produits sportifs : des sticks de hockey, des raquettes de tennis de table, de badminton et de squash, des skis alpins et des skis nautiques, des luges, des kayaks, des jeux de croquet, des haltères, des javelots… Tout cela en frêne blanc, bien entendu. Le pétrole de la Wallonie et des Ardennes. Et un pétrole qui va s'exporter aux quatre coins de la planète durant cinquante ans, y compris aux États-Unis. Excellent stratège, Émile Donnay a en effet réussi, après de houleuses négociations, à livrer au pays de l'Oncle Sam des raquettes de tennis sortant directement de ses usines de Couvin, mais commercialisées sous la marque Wilson (dont le siège se trouve à Chicago). D'où cette amusante situation que rapportent Michel Guilluy et Louis Maraite : « Le succès des raquettes Wilson retraversa même l'Atlantique puisque les Américains allaient créer une centrale d'achat et de stockage à Irving en Écosse pour distribuer en Europe les raquettes américaines… fabriquées en Belgique. » En 1974, deux ans après la disparition d'Émile Donnay à l'âge de quatre-vingt-six ans, la firme couvinoise sera même le premier producteur mondial de raquettes de tennis et sera, à juste titre, fière de son slogan : « *The world's largest manufacturer of tennis rackets*… » En 1981, à son apogée, elle ira jusqu'à en écouler un million huit cent mille !

Une croissance vertigineuse dont l'extraordinaire réussite économique est renforcée par un porte-drapeau venu de Scandinavie :

Bjorn Borg en personne. Car lui, le sextuple vainqueur de Roland-Garros, le quintuple vainqueur de Wimbledon et le double vainqueur des Masters, l'initiateur du tennis moderne, il ne joue qu'avec des Donnay – des Donnay Diamant, des Donnay Allwood, des Donnay Borg Pro. Qu'avec du frêne donc. Le frêne encore et toujours. Le frêne qu'André Donnay, qui a succédé à son père à la tête de l'entreprise, croit increvable et éternel. Quand on lui parle du moyen tamis et du grand tamis, il hausse les épaules. Et quand il est question devant lui et ses proches collaborateurs des raquettes en aluminium ou en graphite, il sourit et prétend que ce ne sont là que des phénomènes de mode. Circonstance aggravante, mais qu'André Donnay aurait dû prévoir et prévenir : à partir de 1982, Bjorn Borg commence à perdre trop de matchs et n'est plus sur les courts le champion souverain capable d'anéantir n'importe lequel de ses adversaires à l'aide de sa toute-puissante arme en frêne blanc !

Pour Donnay, c'est le début du déclin. Lequel se parachève le 19 août 1988 avec la faillite de la société. Il faut croire que les raquettes belges sont alors maudites puisque la firme Snauwaert, fondée à la fin des années 1920, subit le même sort à peine deux ans plus tard.

Dotremont, Christian

Quel genre d'artiste est Christian Dotremont (1922-1979), un écrivain qui a peint ou un peintre qui a écrit ? De mon point de vue, il n'est ni réellement l'un ni tout à fait l'autre. Je crois que son originalité tient dans le fait qu'il a mis des écrits en *images* et qu'avec ses logogrammes, qui en sont la concrétisation, il a inventé une écriture plastique montrant bien que toute écriture est, d'abord et avant tout, un geste créateur et que le geste créateur, lui, est toujours l'aveu d'une esthétique.

Ces fameux logogrammes, je les ai vus pour la première fois en novembre ou décembre 1969 à la galerie Maya, rue Veydt, à deux pas de la chaussée de Charleroi, à Bruxelles, où je me rendais assez souvent le samedi après-midi. Lorsque je les ai découverts, ma première réaction n'a pas consisté à essayer de les déchiffrer, à essayer

de les *lire* ; elle a été de les prendre pour de simples dessins exécutés à l'encre de Chine et de chercher dans leurs étranges tracés des formes plus ou moins familières, un peu comme si je me trouvais en présence de peintures figuratives.

D'ailleurs, je garde le souvenir d'y avoir relevé des tas de figures végétales et animales, en particulier des têtes d'oiseau, avec des plumes, des crêtes, des yeux et des becs. Je me souviens aussi d'avoir été intrigué en lisant les textes qui étaient transcrits au crayon noir, en tout petits caractères, au bas de ces dessins, et d'autant plus qu'ils n'avaient, me suis-je dit sur le moment même, aucun rapport apparent avec eux, un peu à la manière des titres des tableaux de René Magritte. Ce n'est qu'après avoir entendu ce que disaient des visiteurs autour de moi que j'ai compris la démarche de Christian Dotremont et la portée exacte de ses logogrammes, cette « géographie de l'imagination », selon l'heureuse formule du poète Joseph Noiret.

Avec le recul, je reste persuadé que ma première réaction, en novembre ou décembre 1969 à la galerie Maya, n'était pas celle d'un boétien, car toutes les œuvres de ce type (on en dénombre près de deux mille, de 1962 à 1979) sont moins des poèmes visuels destinés à être lus selon une nouveau code de lecture que de singuliers paradigmes d'abstraction lyrique. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, elles sont à proprement parler illisibles, alors même qu'elles devraient être une invitation, une incitation à la lisibilité. Au contraire, je pense qu'elles sacralisent l'illisibilité – une manière de montrer qu'au bout de l'écriture ne subsiste plus que la mémoire, ou la nostalgie, de l'écriture ; et une manière de dire que toute écriture poétique, réfléchie, ordonnée ou automatique, ne se trace jamais qu'au cœur d'un labyrinthe où, quoi qu'il arrive, elle finit par se perdre. En un mot, et comme l'a relevé l'historien d'art Giovanni Buzi dans un

petit essai paru en 2002, elles sont *mystérieuses*.

Calligraphe de l'imaginaire, Christian Dotremont a aussi été un artiste militant. En 1947, il a notamment cofondé en Belgique le mouvement surréaliste révolutionnaire, en opposition à André Breton, avant d'adhérer au Parti communiste belge, de rejoindre le mouvement Cobra et de publier divers textes politiques, idéologiques et théoriques nourris par le marxisme, voire par le situationnisme. Mais en même temps, il s'est élevé haut et fort contre ce qu'il a appelé « la dictature de l'imprimerie, de la dactylographie », qui « tuent la moitié de l'écrivain en tuant son écriture ». Pour lui, imprimer une phrase reviendrait à dessiner le plan d'une ville dans laquelle l'auteur aurait disparu. Et d'affirmer que « la vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire ».

Voir : Alechinsky, Pierre.

Doucet, Clément

La vie de Clément Doucet, le partenaire de Jean Wiéner, est une manière de roman picaresque – un roman picaresque que je devrais peut-être écrire un jour et dont le cinéma pourrait, je pense, s'emparer avec profit.

Né à Bruxelles en 1895, il est le fils d'un valet de chambre. Mais pas n'importe lequel : le valet de chambre du roi Léopold II en personne. Très jeune, il se met à jouer du piano, et avec tellement d'aisance et de talent que, à la cour de Belgique, on s'en émeut et qu'on le recommande auprès d'Arthur De Greef au Conservatoire de Bruxelles – Arthur De Greef, qui y a été nommé professeur de piano à l'âge de vingt-trois ans à peine et dans la classe duquel, dit-on, on ne badine pas.

Mais Clément Doucet n'a rien d'un élève docile et assidu, et il préfère les quatre cents coups aux leçons du maître. Il faut, à plusieurs reprises, le ramener de force à ses études. Lesquelles ne lui sont pas chères du tout, et dont, au vrai, il ne voit guère l'utilité, vu qu'il joue d'instinct, qu'il joue comme il parle (avec un accent belge à couper au couteau) et comme il respire aussi bien Bach, Mozart, Chopin, Grieg

ou Debussy que des valses et des polkas des deux Johann Strauss, des airs d'opérettes d'Offenbach et de Lehar, ou bien encore des marches militaires. Non sans se permettre, selon ses humeurs et ses envies, de fréquentes et joyeuses improvisations.

Un beau jour, n'en pouvant plus, il quitte le pays. En *stoemeling*, comme on dit à Bruxelles, c'est-à-dire en catimini et à l'insu de tous. Il gagne Anvers et se fait engager sur un cargo mixte en tant que pianiste. D'emblée, ce job lui plaît. L'évasion, la liberté, le large, l'exotisme des pays lointains – que demander de plus ? Ah si, des boissons alcoolisées ! Auxquelles, très vite, il s'attache et dont il ne se détournera plus jamais. Il grossit, grossit de plus en plus, devient obèse, presque monstrueux, mais s'en moque. Cent kilos, cent vingt, cent trente, cent quarante… Est-ce que le poids, le surpoids, serait un viol de la musique ?

À ses heures perdues, et quoiqu'il navigue entre deux ports, il rêve de chemin de fer et imagine même des dizaines de nouveaux modèles de locomotives. C'est son dada, sa marotte, sa passion suprême. S'il pouvait définitivement laisser tomber le piano et travailler pour une compagnie ferroviaire, il serait, il en est sûr et certain, le plus heureux des hommes.

Or ne voilà-t-il pas que, lors d'une traversée entre les États-Unis et l'Europe, Clément Doucet est abordé par un de ses compatriotes, inventeur d'un instrument de musique qu'il a baptisé l'Orphéal, une drôle de machine pourvue de tirettes, à l'instar de celle de l'orgue, où on lit notamment « trompette », « harpe » ou encore « quatuor », mais qu'il n'est pas facile de manier, à moins d'être un expert ou un virtuose. Après avoir joué dessus et en avoir rapidement assimilé l'utilisation, il accepte d'en être le démonstrateur à Paris, dans un local de la rue Maurice-Mayer, à deux pas de la place d'Italie. Une sorte de récréation, se dit-il, en attendant d'autres périples aux quatre coins de la planète. Une excellente occasion de visiter la Ville lumière.

C'est là que Jean Wiéner, à la recherche d'un second pianiste pour un concert privé, va le voir en 1924 et se rend rapidement compte, en l'entendant jouer de l'Orphéal, qu'il a affaire à un artiste doté d'une musicalité exceptionnelle.

Et bientôt lui vient l'idée de créer avec lui un tandem afin d'exécuter des concerts de musique « salade ». Savoir : des concerts où se mêlent des musiques dites classiques, des musiques dites

contemporaines, du jazz, des transcriptions, des réductions, des improvisations, des bagatelles brassant et couplant tous les genres, tous les rythmes, des chaconnes au blues, des plus *sérieux* aux plus populaires.

Dans son livre, *Allegro appassionato* (Fayard, 2012), Jean Wiéner se souvient de Clément Doucet en ces termes : « Dès la minute où nous posâmes nos quatre mains sur deux pianos, il se produisit une espèce de miracle : il y avait entre deux hommes, absolument différents l'un de l'autre, une harmonie, une intimité inexplicables ; aussi peu cérébral qu'il fût, Doucet s'en apercevait et il nous arrivait, parfois, d'en rire d'un piano à l'autre. Je pense que ce phénomène n'a pu se produire ailleurs que dans le cas d'embrassement entre deux êtres qui se rencontrent, par hasard, un jour, une nuit, et qui, peut-être, eux, ne se reverront jamais. »

Leur premier concert, Jean Wiéner et Clément Doucet le donnent à la Comédie des Champs-Élysées le 23 janvier 1926. Le premier d'une incroyable série de deux mille jusqu'en 1939, dans toute la France, dans toute l'Europe, en Afrique du Nord, aux États-Unis et en Amérique du Sud. Deux mille triomphes, à de rares exceptions près. Deux mille *bis*, notamment au Bœuf sur le toit, rue Boissy-d'Anglas à Paris, le temple des avant-gardes dans les années 1920. Et des réceptions et des rencontres à n'en plus finir avec la jet-set de l'époque et le gratin de l'univers musical, d'Igor Stravinsky à Dizzy Gillespie en passant par Maurice Ravel, Albert Roussel, Georges Enesco, Darius Milhaud, Francis Poulenc, George Gershwin, Pablo Casals, Arthur Rubinstein ou Duke Ellington. Et une foison de disques 78 tours chez

Columbia, que les collectionneurs convoitent avidement aujourd'hui.

Dans *L'Éclair*, en avril 1926, Roland Manuel décrit parfaitement la stupéfiante magie que suscitent, partout où ils se produisent, Jean Wiéner et Clément Doucet : « Une espèce de Providence a réuni ces deux hommes de tout point dissemblables, qui empruntent à la disparité même de leur nature et de leur culture le secret des vives oppositions qu'on aima dans leur jeu – je pourrais écrire dans leur duel. Joutes sévères à l'issue desquelles le seul auditoire est vaincu. […] Tandis que Wiéner prend du champ, Doucet, lourdement attablé devant sa boîte à neuvièmes, fait une moue amère, promène un œil atone sur les tentures, la toile du décor ou les jeunes femmes environnantes, et voici que ses mains courtes et grasses, s'égaillant comme au hasard sur le clavier, lancent des fusées, ouvrent des jets d'eau et des volières, libèrent des oiseaux et des brises. »

Il y a pourtant un revers à cette rutilante médaille : durant toutes ces années de succès ininterrompus, Clément Doucet n'est pas un homme satisfait de son destin. Sans cesse, il se demande ce qui lui vaut d'être acclamé à ce point, de gagner de l'argent rien qu'en jouant simplement du piano en public. Tout le monde est capable d'en jouer, non ? D'ailleurs, cet argent, il n'arrête pas de le dépenser dans l'alcool, au gré de ses innombrables déambulations, au bar d'un hôtel ou d'une obscure boîte de nuit, à la fois parce qu'il est effectivement un dipsomane que parce qu'il ressasse au plus profond de lui-même la seule, l'unique chose qu'il aurait voulu avoir et qu'il n'a pas eue : entrer dans les chemins de fer.

Quand éclate la Seconde Guerre mondiale, Clément Doucet va se terrer à Bruxelles et se fait bien vite oublier. Il ingurgite des litres et des litres de bière, de whisky et de piquette, s'enfonce dans la misère et la vastitude de ses souvenirs.

Au printemps 1948, *L'Intransigeant* annonce sa mort en quelques lignes – une fausse nouvelle qui vaut à Jean Wiéner une avalanche de lettres de condoléances. En réalité, Clément Doucet décède le 15 octobre 1950, tout seul, dans un hôpital de Bruxelles, de « gueuse lambic, comme étaient morts presque ceux de sa famille », ainsi que le raconte Jean Wiéner dans *Allegro appassionato*. Mais la vraie nouvelle, cette fois, est loin, très loin, de bouleverser le landerneau.

Par bonheur, certaines des pièces enregistrées par Jean Wiéner et Clément Doucet sont reprises en CD. Il suffit que je les écoute pour me

projeter dans un étrange film musical où toutes les images sont floues, car il m'est impossible de savoir quel est l'extraordinaire piano de l'un et quel est l'époustouflant piano de l'autre. Et pour que défilent aussitôt sous mes yeux « des oiseaux et des brises ».

Dufaux, Jean

Jean Dufaux est le stakhanoviste de la bande dessinée. Né à Ninove (audacieuse allitération !) en 1949, il a étudié à l'IAD (Institut des arts de diffusion) de Bruxelles, où il s'est familiarisé avec les diverses techniques du cinéma, y compris celles consistant à concevoir un scénario, à le bâtir pièce après pièce et à le mener à bien. C'est d'ailleurs dans le journalisme cinématographique qu'il a commencé à travailler, avant de se mettre, en 1983, à écrire des scénarios de bandes dessinées, puis de les enfiler les uns derrière les autres comme des perles. Des perles rares, à dire vrai, car ils sont en général de très grande qualité, Jean Dufaux possédant le don de la narration et le sens aigu de la dramaturgie, et connaissant parfaitement tous les mécanismes de ce qu'il faut bien appeler la *mise en scène* graphique. Qu'est-ce d'ailleurs que la bande dessinée, sinon du cinéma muet sur papier, tantôt en couleurs, tantôt en noir et blanc ?

Combien de séries ont-elles été créées par Jean Dufaux depuis le milieu des années 1980 ? Une bonne quarantaine. Et dans tous les genres. Avec une prédilection pour le fantastique (*Monsieur Noir* avec Griffo), l'aventure merveilleuse (*Djinn* avec Ana Mirallès), l'aventure exotique (*Barracuda* avec Jérémy*)*, le polar (*Jessica Blandy* avec Renaud ou *Les Rochester* avec Philippe Wurm), le récit historique dans l'Antiquité romaine (*Murena* avec Philippe Delaby), au Moyen Âge (*Croisade* avec Philippe Xavier) ou au XVIIIe siècle à Venise (*Giacomo C* avec Griffo)… En somme, une prédilection pour l'imaginaire pur, ce gigantesque terreau qui va de Homère à Stephen King, en passant par Miguel de Cervantès, Casanova, Alexandre Dumas, Paul Féval, Jules Verne, Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux, Sax Rohmer, Jean Ray (le Jean Ray des *Harry Dickson*), Peter O'Donnell, Dan Simmons, Christopher Priest ou Jean Van Hamme, et d'où le scénariste n'arrête pas de puiser les sujets et les thèmes de ses histoires. Lesquelles

forment un énorme corpus de plus de deux cents albums vendus à plusieurs millions d'exemplaires. Un record.

Et tout cela sur la pointe des pieds, ou à pas feutrés à tout le moins, puisque Jean Dufaux ne s'est jamais mis en avant et n'a jamais cherché à investir les médias à coups de déclarations tapageuses. Même lorsqu'il a été pressenti pour écrire une suite à la célébrissime *Marque jaune* d'Edgar P. Jacobs, un album qui a été dessiné par Antoine Aubin et Étienne Schréder et qui a paru en 2013 sous le titre *L'Onde Septimus*.

Dumas, Alexandre

Voir : Voyages.

Duvall, Jacques

C'est fou le nombre de chanteurs francophones belges nés à Bruxelles ou dans l'agglomération bruxelloise ! Jacques Brel, André Bialek, Karin Clercq, Annie Cordy (Léonie Cooreman), Philippe Lafontaine, Mousta Largo (Moustapha Largo), le Grand Jojo (Jules Jean Vanobbergen), Maurane (Claudine Luypaerts), Odieu (Didier Kengen), Plastic Bertrand (Roger Jouret), Stéphanie Blanchoud, Claude Semal, Stromae (Paul Van Haver)… Et puis Jacques Duvall qui, comme Jacques Brel, a vu le jour à Schaerbeek (en 1952) et qui, comme lui, a souvent chanté la Belgique dans ses chansons.

Pour l'état civil, Jacques Duvall s'appelle Éric Verwilghen et il raconte que son pseudonyme est le nom que voudrait prendre le personnage de Frankie Machine interprété par Frank Sinatra dans *L'Homme au bras d'or* d'Otto Preminger. Un film noir, très noir, rythmé par les pulsations de la musique jazzique d'Elmer Bernstein, un des maîtres du *soundtrack* à Hollywood. C'est un choix des plus révélateurs, car la plupart des textes de Jacques Duvall sont assez sombres et baignent dans un climat oppressant et lugubre. En revanche, ceux qu'il a écrits pour d'autres interprètes le sont beaucoup

moins, ne serait-ce que *Banana split*, ce gros tube équivoque de 1979 qu'a chanté Lio et dont la musique a été composée par le Français Jay Alanski (Marc Moulin en a réalisé les arrangements).

La liste des chanteuses et des chanteurs auxquels il a confié ses textes est d'ailleurs impressionnante : Alain Chamfort, Étienne Daho, Jane Birkin, Enzo Enzo, Helena Noguerra, Khadja Nin, Marie France, Les Sparks, Elsa, Pierre Rapsat, Marc Lavoine… Et même le footballeur Enzo Scifo en 1985 avec *Gagné d'avance* et *La Fille en blanc* ! J'ai lu quelque part que Jacques Duvall n'aimait pas trop le parcours du parolier Pierre Delanoë, mais est-ce que le sien, si formidable, n'y ressemble pas un peu ?

Au vrai, il est un « expert en désespoir », comme le proclame, en 2011, le titre d'un de ses albums. Un expert qui a le don de frapper fort, et juste, en quelques mots simples et efficaces, en quelques formules enlevées, pour parler par exemple d'une grève des éboueurs (dans le terrible cloaque qu'elle provoque, « les rats vont passer à l'attaque »). Pour confesser, sur un ton presque théâtral, qu'il souhaiterait écrire un jour « la chanson la plus triste du monde », une chanson qu'il intitule effectivement *La Chanson la plus triste du monde* et où il cite le chanteur et guitariste flamand Bobbejaan Schoepen (1925-2010), star charismatique dans son indécrottable tenue de cow-boy de pacotille. Ou encore pour dire dans *Histoire belge* que sa vie, justement, « n'est qu'une histoire belge » et qu'il n'y a que « Belzébuth pour en connaître la chute », sorte de complainte désabusée, où se disputent la déprime et le mal-être. Voire la résignation. *Trop tard* commence par ces paroles : « Si tu voulais me briser le cœur, t'arrives trop tard. » « C'est trop tard », oui, répète Jacques Duvall, puisque « d'autres avant toi l'ont fait déjà ». Et sur un air cyniquement entraînant, *Il doit y avoir un truc* va jusqu'à poser la question de savoir quelle est la bonne clef de l'existence humaine (de l'aiguesistence, comme dirait Raymond Queneau ?)…

Mais dans ses *expertises* qui peuvent être tour à tour désespérées, méchantes et cruelles, Jacques Duvall est capable de glisser de joyeux traits d'humour et de raconter ses « hantises » (le titre générique d'un album sorti en 2006) avec ironie et désinvolture. Dans *John-Cloude*, il se met ainsi dans la peau – dans la voix travestie – de Jean-Claude Van Damme et récite plus qu'il ne chante un texte drôle, bourré de sous-entendus et de références :

Je m'appelle John-Cloude
Et j'habite à Hollywood.
Si je fais cette gueule,
C'est pas que je boude,
J'suis movie star
Comme Clint Eastwood.
En dur de dur,
J'suis very good.
Même si j'ai perdu l'accent
De Bruxelles,
Depuis que je suis sur grand écran,
J'excelle.
Je resterai toujours ce gamin
De Belgique,
Honnête et droit comme Tintin,
Mais en plus énergique.

Jacques Duvall a aussi le sens du détournement et du pastiche, comme le montrent ses étonnantes interprétations avec Vitor Hublot (*alias* Guy Clerbois) de grands classiques tels que *Boum* de Charles Trenet, *Fernande* de Georges Brassens, *Moi, mes souliers* de Félix Leclerc ou *Tous les garçons et les filles* de Françoise Hardy. On ne peut pas les écouter sans être conquis par l'intelligence avec laquelle ils ont été revisités, alors que de nombreuses vedettes du show business, enivrées par leur notoriété ou en quête d'une notoriété perdue, ne chantent les chansons du répertoire que d'une façon strictement mécanique, comme des moutons de Panurge. Chez Jacques Duvall, le *remake*, fût-ce celui d'une rengaine populaire, est un engagement personnel, un geste historique, une prise de position artistique, à l'instar de celle du comédien qui joue du Racine, du Musset, du Claudel ou du Anouilh et qui refuse d'imiter ses devanciers.

Qu'est-ce qui fait qu'il ne soit pas plus connu du grand public ? Qu'est-ce qui fait qu'il n'a pas le statut envié et enviable d'un Stromae ou même d'un Arno ? Sa noirceur ? Sa désespérance ordinaire ? Elles y sont sûrement pour quelque chose.

Duve, Christian de

Dans les dernières années de sa longue existence, Christian de Duve (1917-2013), prix Nobel de médecine en 1974 avec son compatriote Albert Claude (1899-1983) et l'Américain d'origine roumaine George Emil Palade (1912-2008), a éprouvé le besoin de publier plusieurs livres personnels tels que *De Jésus à Jésus… en passant par Darwin* (2011) et *Sept vies en une* (2013), et, à ces occasions, d'accorder des interviews à des journaux et des magazines de grande diffusion, en Belgique comme en France. Il en a profité pour dire qu'il demanderait l'euthanasie en mai 2013, tant son état de santé s'était dégradé et le faisait souffrir. Et *naturellement*, son adjuration a été exaucée. Ce qui n'a pas manqué de soulever çà et là de vifs débats et de bruyantes controverses, alors qu'une loi datant du 28 mai 2002 stipule que, en Belgique, l'euthanasie est reconnue comme un droit accordé pour chaque malade « à poser ses choix en termes de vie et de mort ».

Figure majeure de la recherche scientifique aussi bien en Belgique (à l'Université catholique de Louvain) qu'aux États-Unis (à la Rockefeller University de New York), Christian de Duve a d'abord étudié le mécanisme de l'action de l'insuline (sa thèse, défendue en 1945, est une somme de quatre cents pages intitulée *Glucose, insuline et diabète*) avant de s'intéresser aux cellules. Ces dernières, a-t-il remarqué, possèdent des organes, très petits, qui leur permettent de vivre et qui peuvent absorber, détruire ou recycler les bonnes et les mauvaises substances, sans que leur fonctionnement soit lésé. En s'aidant des travaux d'Albert Claude et de Georges Emil Palade, il en a découvert deux. « J'ai eu la chance de découvrir deux de ces organes, comme si, du temps de Vésale, quelqu'un avait trouvé le foie, et quelqu'un d'autre l'estomac. Moi, j'ai trouvé l'estomac de la cellule, que j'ai appelé le lysosome, et un autre organe, plus difficile à expliquer, le peroxysome, qui intervient dans tous les phénomènes d'oxydation, de combustion d'aliments, de graisse » (*Le Soir*, 19 avril 2013). Ce sont ces deux organes qui lui ont valu de multiples distinctions aux quatre coins de la planète, le prix Nobel étant, bien entendu, la plus prestigieuse. (Deux Belges ont obtenu le prix Nobel de médecine avant Albert Claude et Christian de Duve : Jules Bordet [1870-1961] en 1919, et Corneille Heymans [1892-1968] en 1938.)

Les deux livres personnels de Christian de Duve que j'ai cités, *De Jésus à Jésus… en passant par Darwin* et *Sept vies en une*, sont plutôt hybrides, contrairement à la plupart de ceux qui les ont précédés comme *Poussière de vie* (1996) ou *À l'écoute du vivant* (2002). Ils ressortissent *grosso modo* à l'autobiographie, aux mémoires et à la réflexion philosophique et scientifique. Ni catholique, ni agnostique, ni athée, Christian de Duve s'est toujours senti attiré par « quelque chose d'ineffable » et de « totalement mystérieux » qu'il a appelé « l'Ultime Réalité ». Mais l'homme de science qu'il a été et qui, dans ses livres, a donné à tout instant la nette impression d'être assez sûr de ses propos, et même très sûr de lui, s'est bien gardé de s'étendre sur ce que recouvre cette notion, *ce flou artistique*. Peut-être ne s'agit-il que d'un mythe.

Économie culinaire (L')

Mes parents ne possédaient qu'un seul livre de cuisine : une vieille édition de *L'Économie culinaire* de Cauderlier. Il était truffé d'un grand nombre de coupures de presse, presque toutes des recettes prélevées dans *Le Soir*, le journal que mon père lisait d'habitude, ou dans *Femmes d'aujourd'hui*, le magazine favori de ma mère, et il tombait en lambeaux. Le plus drôle, c'est que ma mère ne cuisinait pas beaucoup et que mon père, lui, ne cuisinait jamais. Cette tâche, elle revenait d'office à ma grand-mère, qui faisait les meilleures frites du monde et les omelettes les plus succulentes que j'aie jamais mangées. Elle cuisinait d'instinct. Et vu qu'elle ne savait pas lire le français, elle n'avait pas besoin de *L'Économie culinaire* de Cauderlier. D'ailleurs, elle n'avait besoin de rien ni de personne pour faire ce qu'elle avait envie de faire, pour faire à sa tête tout ce qu'elle voulait et que ma mère, sa fille unique, ne voulait pas qu'elle fasse.

À la fin des années 1980, j'ai découvert un bel exemplaire de cet ouvrage dans une bouquinerie de la rue des Renards, à deux pas de la place du Jeu-de-Balle. Bien entendu, je me suis empressé de l'acheter. Chose piquante, il renfermait, lui aussi, des coupures de presse, mais tout au plus une demi-douzaine. Je l'ai là sous la main et je m'aperçois qu'une de ces coupures est la page entière de *La Défense sociale* du 26 février 1959, un hebdomadaire belge que je ne connais pas. Y figurent un article sur les « aliments riches en calcium » et les recettes du « pot-au-feu », du « bœuf bourguignon » et de la « charlotte surprise ». Au verso, il y a un billet humoristique du comédien et chansonnier Jacques Lippe (1925-1990) que je n'ai jamais vu en chair et en os sur scène, mais dont je me souviens qu'il a tenu quelques petits rôles dans des films belges comme *Jambon d'Ardenne* (1977) de

Benoît Lamy, *L'Œuvre au noir* d'André Delvaux (1988) ou *Babylone* de Manu Bonmariage (1990).

On n'en parle pas, mais Cauderlier (1812-1887), Philippe de son prénom et traiteur de son état, est le pionnier de la littérature culinaire en Belgique – non pas le premier à avoir écrit un livre de cuisine (l'*Ouverture de cuisine* de Lancelot de Casteau a paru à Liège en 1604 !), mais le premier à avoir veillé à mettre les mille et un secrets de la bonne cuisine bourgeoise à la portée de tous, en publiant en 1861 cette *Économie culinaire*, un ouvrage pratique qui a aussitôt rencontré un succès triomphal, aussi bien en Belgique qu'un peu partout à travers le monde, en France, en Russie, en Pologne, en Égypte, aux États-Unis, en Argentine…

Ce que j'apprécie d'abord ici, c'est que Cauderlier ne s'est pas embarrassé d'écrire une préface ni un quelconque avant-propos pour expliquer le choix de ses recettes et les principes qui ont présidé à leur rédaction : dès la page 1 (les pages de titres ne sont pas numérotées), on est dans le vif du sujet avec un premier chapitre consacré aux « Bouillons & Potages ».

Mais ce que j'apprécie davantage encore, c'est que *L'Économie culinaire* contient une impressionnante quantité de recettes belges, comme les anguilles au vert, les asperges à la gantoise, les chicorées à la crème, les côtelettes de sanglier à la Saint-Hubert, les croquettes de ris de veau, les haricotes coupés en conserve qu'on appelle *snijboonen*, les jets de choux de Bruxelles, les jets de houblon à la poulette, les *koekebakken* (des galettes), les langues de bœuf à la liégeoise, le biscuit, les biscottes et le pain de Bruxelles, les potages à la bière, le pudding gantois, les *rol-mops* (harengs à la daube), le *rijstpap* (riz au lait) ou encore le waterzooi de poisson, le waterzooi de lapin ou le waterzooi de poulet, pour lequel il faut, précise Cauderlier, un demi-poulet par personne… Sans oublier, bien entendu, toutes les recettes « à la flamande » : le bouilli, le brochet, les carbonades, les choux rouges étuvés, les choux verts frisés, les côtelettes de veau, le fricandeau de poisson (avec et sans mortier), les pigeons, les pommes de terre, les soles…

Le tout *farci* de multiples recommandations et d'observations sur l'art culinaire en général et ses applications particulières, par exemple quand on désire préparer une sauce liée (ou sauce brune), des chauds-froids, des crevettes, les choucroutes, les « différentes manières de

truffer », les colles pour les pâtisseries et les entremets ou la gelée et « le linge qu'on emploie pour la passer ». Ou lorsqu'on veut « rendre mangeable du gibier très avancé ».

On doit à Cauderlier d'autres livres de cuisine : *La Pâtisserie et les confitures*, *La Cuisinière*, le « livre qui convient aux jeunes personnes qui viennent de la campagne », « l'école primaire de la cuisine », et *Le Livre de la grosse et de la fine charcuterie*, dont le titre est une provocante et alléchante invitation à la voracité, autant d'ouvrages qui ont été édités à Gand, rue du Calvaire, chez Ad. Hoste, l'oncle de Mme Cauderlier, et qui ont fait, des décennies durant, le bonheur des ménagères belges.

Elskamp, Max

J'ai découvert Max Elskamp (1862-1931) en 1967 à la publication du volume de ses *Œuvres complètes* préfacées par Bernard Delvaille, aux Éditions Seghers, et j'ai immédiatement été conquis. De tous les poètes belges de langue française, il est sans conteste, avec Odilon-Jean Périer, le plus citadin. Sa ville, c'est Anvers, et elle fait partie intégrante de son existence, de ses poèmes. Il ne l'a au demeurant presque jamais quittée, sinon en 1884 pour un rapide séjour à Paris (d'où il est rentré déçu), en 1888 pour un court périple aventureux en Italie et en Afrique du Nord, et plus tard, lors de la Première Guerre mondiale, pour se réfugier à Bergen-op-Zoom, aux Pays-Bas. En quelque sorte, il a été le piéton d'Anvers, tout comme Léon-Paul Fargue a été celui de Paris (Léon-Paul Fargue, qu'il n'a pas connu, au rebours de Stéphane Mallarmé, de Paul Verlaine et de Francis Jammes, son cousin en poésie).

Dans *La Vie tourmentée de Max Elskamp* (Ça ira, 1937), Marcel Schiltz raconte que le poète déambulait presque tous les jours, à heure fixe, dans les rues d'Anvers, d'ordinaire au début de l'après-midi, « revêtu de son ample cape et coiffé de son drôle de petit chapeau rond, de feutre noir ». Et il le faisait à la fois parce qu'il aimait sa ville et son « climat » si singulier et parce qu'il avait hâte de rejoindre Gabrielle de Meester, qu'il avait rencontrée en 1888 et à laquelle il restera attaché jusqu'à sa mort.

Qu'Anvers ait été la matrice de ses poèmes, Max Elskamp l'a lui-même reconnu à de nombreuses reprises, par exemple dans la réponse au questionnaire de Paul Léautaud et Adolphe Van Bever pour la notice des *Poètes d'aujourd'hui* au Mercure de France, en 1898 : « Notre maison se trouvait pour ainsi dire enclavée dans l'église Saint-Paul et mon enfance s'est passée sous les cloches, au milieu des corneilles, et tout contre un horrifique calvaire en grès et cendré, chef-d'œuvre d'un sacristain en délire, où l'on voyait, entre les barres de fer, Christ au tombeau et, dans de grandes et terribles flammes rouges brûler sans fin les âmes du purgatoire. » Et de parler ensuite des géants des cortèges folkloriques, des nuits d'hiver « emplies de bruit de vent, des glaces et de la marée », et de l'atmosphère régnant chez ses grands-parents, où on apportait des denrées venues d'ailleurs : « thé, sucre, poudre d'or, huile de palme, cafés et raisins de Corinthe »… « Je crois, dira-t-il, que ce que j'ai fait a été influencé par ces choses, qui datent de ma première enfance. Après, la vie m'a pris, plus neutre, me semble-t-il ; et à part la pratique des métiers et ce qui touche à l'âme traditionnelle du peuple, peu de choses ont réagi sur moi. »

Cet enracinement au cœur d'Anvers a beaucoup contribué à la notoriété de Max Elskamp, en Belgique et en France. Mais il lui a aussi valu d'être trop souvent considéré comme un simple « poète de la vie quotidienne », le « pauvre homme de la Flandre », et d'autant plus que ses textes sont en général conçus avec une *apparente* économie de moyens et un vocabulaire où ne figurent, à quatre-vingt-dix pour cent,

que les mots de tous les jours. Et c'est ce que constate bien Remy de Gourmont quand, dans *Le II^e^ Livre des masques* (Mercure de France, 1898), il dit que « Max Elskamp chante comme chante un enfant ou un oiseau de paradis ». « […] il est tout musique, tout rythme ; on dirait ses vers presque toujours modulés sur un air […]» Et d'ajouter qu'on peut aller « sans peur » chez cet auteur et « accepter la corbeille de fruits qu'il nous offre dorés "par un printemps très doux", et boire au puits qu'il a creusé et d'où jaillissent "des eaux heureuses", des eaux fraîches et pleines d'amour. On mangera et on boira de la grâce et de la tendresse. »

Pour ma part, je pense que la prosodie de Max Elskamp a quelque chose de plus complexe, qu'elle est faussement naïve et qu'elle est notamment constituée de formules sans équivalent chez les autres poètes de l'époque symboliste et de propriétés de style qui n'arrêtent pas de surprendre, que ce soit des bizarreries syntaxiques et grammaticales (« J'ai triste d'une ville en bois », « Bonnes gens, il fait grand dimanche », « Or, en aujourd'hui et mes heures », « Mais voici le temps venu d'encor la souffrance »), des adverbes adjectivés (« Levez dans mes loins terrains vagues ») ou des expressions décalquées du flamand, voire du patois d'Anvers (« Car je sais d'ineffables femmes »).

Mon Dieu, quel écrivain étrange et magique !

Voir : Anvers.

Ensor, James

James Ensor (1860-1949) ne ressemble à aucun autre peintre. Si, peut-être un petit peu à ses débuts, dans certaines œuvres dites de jeunesse, où il est encore plus ou moins sous influence (Turner, Courbet et Whistler, par exemple), mais sans trop le savoir, sans en être réellement conscient.

Et puis tout à coup, vers sa vingt-cinquième année, il tourne le dos à toutes les peintures existantes et s'en va explorer un tout nouveau monde pictural, un territoire d'une virginité inouïe. Où, pourtant, il ne se rend pas seul. Il s'y rend avec son propre double et une escouade de fantômes. Lesquels, comme l'a écrit le critique d'art suisse Lucien

Schwob en 1936 dans une excellente monographie publiée aux Cahiers du Journal des poètes à Bruxelles, « lui soufflent folies et boutades, le turlupinent, l'enrôlent, l'enjôlent, et surveillent ses aspirations d'ange ». Il est bien, il se sent bien avec eux – compagnie et compagnonnage qui le ravissent et lui inspirent des tableaux fous et des dessins extraordinaires, tous ces squelettes désarticulés, tous ces masques bigarrés, qui le propulsent très vite sur l'avant-scène de la peinture belge puis internationale, d'où il serait impensable de le déloger aujourd'hui.

Qu'est-ce qui a poussé un beau jour James Ensor à prendre ainsi ses cliques et ses claques et à se mettre, de plein gré, au ban de toutes les conventions artistiques de son époque avec des chefs-d'œuvre tels que *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, *Chinoiseries* ou *La Gamme d'amour* ?

C'est une énigme. Et heureusement que cela en est une, car elle a suscité et continue toujours de susciter une abondante littérature critique – des essais, des monographies, des catalogues d'exposition, qui, au vrai, entretiennent la gloire du peintre et font en sorte qu'un nombreux public va à Ostende visiter sa maison, à deux pas de la digue, et le remarquable musée d'Art moderne de la ville, dont il est à la fois l'âme, le cœur et le poumon.

Est-ce parce que James Ensor a connu et fréquenté de nombreux écrivains qu'il a lui-même, comme par mimétisme, pris le goût d'écrire ? Ce serait, je crois, trop simple de l'affirmer, quoique, parmi ses premières relations, figure ce qui aura été, *grosso modo* entre 1885 et 1914, le gratin des lettres belges de langue française, tels que le prolifique Camille Lemonnier, le rocailleux et impulsif Émile Verhaeren ou le trop oublié poète et conteur Grégoire Le Roy. Ou encore, tout aussi oublié, Henri Vandeputte, « ce gosse récalcitrant », le géniteur de l'étonnant *Dictionnaire ajouter un adjectif en ique*, la matrice du surréalisme belge, et Maurice des Ombiaux, dont les livres sur le vin et sur la table gardent toute leur saveur.

Ce que je constate, c'est que les textes de James Ensor (y compris son abondante correspondance) sont de la même veine que ses peintures, ses aquarelles, ses dessins et ses eaux-fortes : ils ne ressemblent en rien à ceux des divers écrivains qu'il a connus, et ils ne ressemblent pas davantage à ceux de n'importe quel autre auteur, même si Henri Vandeputte, en 1944, a cité à leurs propos François Rabelais et Louis-Ferdinand Céline. Je me demande d'ailleurs si le

voyageur du bout de la nuit n'en a pas eu connaissance. Étant donné que la première édition des *Écrits* de James Ensor, publiée à Bruxelles, date de 1921, ce ne serait pas impossible. C'est à creuser. On a tellement déliré sur Céline et sur les couleurs de son style qu'un quêteur de voluptés nouvelles gagnerait peut-être à se pencher sur la question.

James Ensor écrivain et épistolier, c'est la jubilation verbale, la folie trépidante à travers les mots, l'invention permanente pleine de démesures, de cris, d'éclats, chargée d'alcool, de soufre, de bave, une rage immense et somptueuse. Et, quel que soit le sujet abordé – une critique, un discours, un hommage –, c'est un cratère en feu perpétuel. Comme s'il n'arrêtait jamais de faire l'amour avec la langue. Comme s'il se mêlait à elle, corps et âme, et la sondait au plus loin, jusqu'aux abysses scandaleux. Bref, comme s'il la *régénérait* à chaque instant.

Les exemples sont innombrables, et tous édifiants. Ainsi le texte extraordinaire qu'a publié en 1896 la revue *Le Coq rouge* et à travers lequel James Ensor a cloué le bec aux frères Stevens, coupables, à ses yeux, d'avoir proféré quelques impardonnables bêtises sur l'art moderne. « Trio habile et repu, relève James Ensor au début de son article, de mousquetaires revomis. Dynastie pesante et affligeante. Ex-crème de Cocodès. Sous-officiers astiqués savonnés au Suc Pivert, à la courbe échine. Ont-ils chiffonné les jupons et les soies de l'Impératrice et massacré le grand Manet devant les marquises crispées ? Cette dynastie écœure. » Et l'assaut s'achève par cette phrase désormais anthologique (et pâtissière) : « Les suffisances matamoresques

appellent la finale crevaison grenouillère. »

Mais le plus étonnant chez James Ensor est son génie de l'injure et de l'invective. À telle enseigne que, sous sa plume, les gros mots deviennent des merveilles de la langue. Au hasard, en voici quelques-uns, bloyesques à souhait : chicaniers turbotés, cancres cagoulés, boulimiques perclus du pays de Cézanne, barbouilleurs mathématiques de mauvais ton-tontaine-tonton, pile-facier sans revers, séquelle ratée aux mains mortes, arc-boutiste stalagmitaire, trianguliste asservi, anti-brosseur, retardataire jocondé, démolisseur à suçoirs, mâche-briques, poussif-possessif, désorienteurs déclassés délirants, antiscrupulistes, flandrophyliseurs intempestifs, becs-salés patibulaires, sectionneur platonique d'occiput de mannequins vermoulus, suiveur mis à sac et à sec… J'en passe – et des plus outrageux.

« Jugeons les peintres par nous-mêmes », a-t-il clamé dans un article du *Pourquoi Pas ?*, paru en décembre 1911. Et ses phrases sont d'impitoyables coups de massue.

Sur Fernand Khnopff (dont il a été le condisciple à l'Académie à Bruxelles) : « Les compositions inexpressives, aux aigreurs ostéologiques, de Fernand Khnopff, toujours distinguées et peu distinguées, représentent d'ordinaire des pintades galinacéennes, farcies de fausse distinction. Oiseaux bizarres sans queue ni tête, amplement machoirdés, mais totalement dépourvus de frontal et d'occiput. »

Sur Théo Van Rysselberghe et Émile Claus : « Les mouchetures de bousiers cantharidés de Théo Van Rysselberghe égaleraient les photozébrures piestriées de paillettes arlequinées d'Émile Claus, dit le rempart d'Hachetéenne. Grosses lumières paysannes, sèches découpures sous art lentillaire d'opticien cécitable. »

Et sur Constantin Meunier : « Je n'ai jamais goûté les sujets de notre génial sculpteur Constantin Meunier, mineurs étriqués, superficiels, ternis, mercurisés, plombés, surtout aurifiés, aux yeux d'étain, aux côtes de mailles, accentués d'un arsenal enclumeux, blindé, tout casserolé de vague ferraille sonnant creux, vaste mensonge métallique, sortes de chinois mal embouchés, hommes noirs à culs de plomb, grisoutés crochetables ; bêtes de fours, fumistes et fourneaux et autres maréchaux ramollis forgeant mollement d'irréprochables casques à mèches. »

Préfaçant une édition corrigée et augmentée des *Écrits*, en 1974 (Liège, Éditions nationales), Franz Hellens devait prétendre que James Ensor n'écrivait pas bien, qu'il ignorait tout du « métier d'écrire », mais que c'était là la raison pour laquelle il l'aimait « doublement : comme artiste et comme écrivain ». Ce jugement en forme de paradoxe me laisse songeur. Je pense plutôt qu'avec sa verve, sa syntaxe approximative et ses vocables forgés de toutes pièces, James Ensor a tordu le cou à l'académisme, le mal incurable des lettres de Belgique.

« Il faut rigoler un brin. Mille excuses. »

Expo 58

« On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans. » Tout le monde connaît l'incipit de ce poème qu'Arthur Rimbaud a écrit le 29 septembre 1870, alors qu'il n'avait pas encore seize ans. Moi, je les avais bel et bien en 1958. Pourtant, je serais incapable de dire si, à cette date, j'étais sérieux ou si, au contraire, j'étais du genre à prendre tout par-dessus la jambe. Je devais être les deux sans doute. Je me souviens d'avoir considéré l'Exposition universelle de Bruxelles comme une gigantesque cour de récréation – une récréation qui allait durer six mois, d'avril à octobre, et qui, à mes yeux, allait ressembler à un long rêve éveillé.

Combien de fois m'y suis-je rendu ? Trente, quarante fois ? Davantage ? Je me rappelle que je prenais le tram, boulevard Saint-Michel, et que le trajet pour arriver au Heysel était interminable. Je crois que j'avais eu droit à une carte d'entrée permanente. Peut-être l'avais-je obtenue grâce à ma mère, qui était hôtesse au pavillon du Vatican, où il y avait une chapelle des plus modernes et un restaurant d'excellente qualité, belle preuve par deux que les nourritures célestes et les nourritures du corps peuvent convoler en justes noces.

À la vérité, mes souvenirs de l'Expo 58 sont étranges et confus. Certains pavillons sont présents dans ma mémoire, d'autres n'y ont laissé aucune trace. Je revois celui – circulaire – des États-Unis (quand il était illuminé, le soir, il était extrêmement spectaculaire) et celui, tout à côté, de l'URSS, où j'ai admiré le Spoutnik. J'ai également

présents à l'esprit les pavillons du Grand-Duché du Luxembourg, de la Tchécoslovaquie, de la Grande-Bretagne, du Brésil (les excellentes tasses de café qu'on y servait étaient gratuites), des Pays-Bas, de la Thaïlande, du Portugal (avec une aile vouée au porto), de la France ou encore du Congo, décoré d'une énorme fresque du peintre Floris Jespers. Et je n'ai pas oublié les pavillons de sociétés privées telles que les chocolats Côte d'Or et Victoria, Marie Thumas, Liebig, Eternit (avec sa tour en forme de spirale) ou Philips, cette étonnante architecture baptisée *Poème électronique* et réalisée par Le Corbusier, devant lequel se pressait toujours une foule immense.

Cette foule immense, ce va-et-vient incessant, ces allées noires de monde totalisant des dizaines de kilomètres et desservant les cent soixante-huit pavillons et palais, c'est probablement ce qui m'a le plus marqué. Et c'est ce qui m'a aussi fait frissonner des années plus tard quand j'ai eu l'occasion d'assister à une projection de *Week-end fantastique*, le documentaire du cinéaste Gaston Schoukens, que les cinéphiles adorent discréditer, ignorant qu'au début des années 1920 il avait déjà réalisé de nombreux petits films consacrés à la Belgique, en particulier *Nos peintres*, en 1926, le premier film d'art belge. Dans *Week-end fantastique*, la foule de l'Expo 58 est impressionnante, presque inhumaine et irréelle. Et dire que j'y étais souvent immergé !

Je songe aujourd'hui à tout ce que je n'y ai pas fait : je ne suis pas monté dans l'Atomium, je n'ai pas mis les pieds à la Belgique Joyeuse, une des attractions les plus courues, où Bruxelles « brusselait » dans des décors de vieux chromos, des bruits de kermesse et des odeurs de « fritures », je n'ai pas emprunté les télésièges, je ne suis allé à aucune des séances du Festival mondial du cinéma, j'ai négligé les pavillons de l'aluminium et du pétrole, et des dizaines d'autres, et pareillement des dizaines d'expositions thématiques au cœur même de l'Exposition… Et je n'ai pas vu non plus la monumentale carte de la Belgique au pied du pavillon du Génie civil – une appellation qui m'avait troublé, je l'avoue, car avant d'avoir admiré *de visu* cette spectaculaire construction en béton, je m'étais demandé comment un génie, le style des génies des *Mille et Une Nuits*, pouvait être civil, ignorant le sens exact donné en l'occurrence à cet adjectif.

En pensant à l'Expo 58, je me revois dans je ne sais plus quel pavillon, à proximité de l'Atomium, écoutant Luc Varenne à la radio nationale en train de commenter l'arrivée d'une étape du Tour de

France. C'était celle remportée par le Luxembourgeois Charly Gaul à Aix-les-Bains, le 16 juillet, dans une pluie glaciale, devançant le deuxième, le Belge Jan Adriaenssens, à plus de sept minutes. Un exploit fabuleux. Une page légendaire de la Grande Boucle et donc du cyclisme.

Dans mon imaginaire, l'Expo 58, « bilan du monde pour un monde plus humain » selon le slogan officiel, ne sont ainsi que bribes et morceaux futiles : un tram poussif, un restaurant papal, du café brésilien, des gens en surnombre, le Génie civil tenu pour une créature féerique, Charly Gaul… Et un tas d'images disparates, insaisissables. Et une certaine insouciance qu'on pourrait appeler un certain bonheur.

Dans son livre *Bruxelles bonheur* (1980), Jean d'Osta intitule son chapitre final « 1958 : l'exposition du bonheur » et dit que l'Expo 58 appartient à « une ère révolue », à une Belgique « insouciante, unie, sage, vanackérienne [du nom du Premier ministre socialiste de l'époque, Achille Van Acker], économe, prospère, sûre d'elle-même, heureuse… »

Il va sans dire que Jean d'Osta a raison, tant cette manifestation planétaire, la première du genre organisée après l'abominable Seconde Guerre mondiale, avec son emplacement couvrant près de deux cents hectares et ses sept cent mille visiteurs, a été pour le pays un triomphe, un apogée, une apothéose.

À moins que ce ne fût un chant du cygne.

Mais qui pouvait prévoir qu'à peine deux années plus tard la Belgique perdrait le Congo, s'enfoncerait dans d'inextricables conflits linguistiques et, comme mes propres souvenirs sur l'événement, commencerait irrémédiablement à se déliter par bribes et morceaux ?

Fantastique

Qu'il y ait en Belgique une importante littérature fantastique de langue française, une école littéraire de l'étrange, est un fait établi. Un fantastique double, irais-je même jusqu'à dire, sans mauvais jeu de mots, un fantastique Janus, avec, d'un côté, un courant relevant plutôt du réalisme magique et, de l'autre, un courant relevant plutôt de l'épouvante. Dans le premier des deux courants, je rangerais, et pour me limiter aux écrivains classiques les plus marquants, Franz Hellens (1881-1972), Marcel Thiry (1897-1977), Robert Poulet (1893-1989), Albert Dasnoy (1901-1992), Maurice Carême (1899-1978), Gérard Prévot (1921-1975), Georges Thinès (1923), Gaston Compère (1924-2008) et Guy Vaes (1927-2011) ; dans le second, Pol Demade (1863-1936), Jean Ray (1887-1964), Michel de Ghelderode (1898-1962), Thomas Owen (1910-2002), Roger Foulon (1923-2008), Jean Muno (1924-1988) et Monique Watteau (1929). Mais c'est là, je le reconnais, un classement aléatoire, chacun de ces auteurs pouvant appartenir, d'une publication à l'autre, tantôt à la première catégorie, tantôt à la seconde.

Je ne peux pas m'empêcher de noter que tous ces fantastiqueurs sont venus spontanément, naturellement au fantastique, c'est-à-dire sans se conformer à une doctrine, sans qu'un quelconque manifeste ait servi de fondement ni de déclenchement à leur démarche. Par comparaison, les symbolistes d'abord et les surréalistes (écrivains et peintres) ensuite se sont, eux, volontiers regroupés autour de diverses revues, fût-ce les plus éphémères, se sont souvent retrouvés chez les uns et chez les autres, ont participé à des réunions ou à des manifestations publiques et n'ont jamais hésité, dès que l'occasion se présentait, à œuvrer de concert.

En 1942, d'ailleurs, en pleine Occupation allemande, les surréalistes bruxellois et leurs plus proches sympathisants ont même créé une « académie » à laquelle ont participé « quelque temps », comme le raconte Marcel Mariën dans *L'Activité surréaliste en Belgique*, « Lambrichs, Lecomte, Magritte, Mathy, Nougé, Pfeiffer, Ubac » et « dont la tâche » a consisté « à redéfinir certains mots premiers sous un angle plus poignant, plus poétique ». « Exemple, précise-t-il, cette définition du *jardin* par Magritte : "espace compris entre un paysage et un bouquet de fleurs", ou celle du *mur* par Ubac : "surface opaque séparant le visible de l'invisible". »

C'est en vain qu'on se mettrait à la recherche d'une photo sur laquelle on verrait réunis une phalange de grands fantastiqueurs belges, à l'image de celle, fameuse, reproduite d'innombrables fois, où figurent côte à côte, en mars 1953, devant l'estaminet La Fleur en papier doré, rue des Alexiens à Bruxelles, Marcel Mariën, Camille Goemans, Gérard Van Bruaene (il est le seul à être assis sur la photo, sans doute parce qu'il était le propriétaire de l'estaminet), Irène Hamoir, Georgette Magritte, Édouard L. T. Mesens, Louis Scutenaire, René Magritte et Paul Colinet.

Comme je cite le nom de ces surréalistes, je signale que deux d'entre eux ont *commis* des textes d'inspiration fantastique : Irène Hamoir (1906-1994), la femme de Louis Scutenaire, avec *La Cuve infernale* (1944), un récit qui se déroule dans le milieu des acrobates et qui tourne autour de la survenue d'un spectre ; et le turbulent Marcel Mariën (1920-1993) avec son étonnant recueil de contes *Les Fantômes du château de cartes* (1981), où le surnaturel s'allie à l'irrévérencieux afin de mieux piper les dés du réel et atomiser les bonnes convenances.

Ce qui frappe, c'est que, des décennies durant, le fantastique n'a fait en Belgique l'objet d'aucune théorisation. À preuve, Franz Hellens a publié ses principaux recueils de contes insolites entre 1912 (*Les Clartés latentes*) et 1923 (*Réalités fantastiques*), mais seulement en 1967 *Le Fantastique réel*, l'essai où il esquisse dans ses grandes lignes, et loin de toute méthode discursive, ses diverses expériences au sein de la littérature de l'imaginaire. Quant à Anne Richter (1939), elle ne s'est attachée à l'étude et à l'exploration attentive du fantastique féminin qu'à partir de 1977, alors que son premier recueil de contes étranges, *La fourmi a fait le coup*, date de 1955 (elle n'avait que quinze ans) et

son deuxième, *Les Locataires*, de 1967.

En ce sens, le fantastique belge de langue française, au même titre sur ce point que le surréalisme belge, a longtemps été une rivière souterraine et sauvage, et c'est ce qui explique notamment pourquoi Jean Ray, l'écrivain fantastique belge le plus important, est resté méconnu du grand public jusqu'à la parution de l'anthologie *Les 25 meilleures histoires noires et fantastiques*, chez Marabout en 1961, à l'initiative d'Henri Vernes, le père des aventures de Bob Morane.

Dans l'histoire des lettres belges de langue française, l'année 1961 est une date capitale, puisque aussi bien elle a révélé Jean Ray et son œuvre et, dans leur sillage immédiat, ce que j'appelle donc l'École belge de l'étrange. Cette expression a fait florès et est utilisée un peu partout de nos jours, au point qu'un chercheur américain, Kim Connell, est allé jusqu'à publier en 1998 une anthologie intitulée *The Belgian School of the Bizarre*.

En réalité, et je le dis avec la plus grande modestie, sa paternité m'en revient et lorsque je l'ai conçue, au début des années 1970, j'avoue que je n'avais pas réellement conscience de ce qu'elle pouvait recouvrir. À mes yeux, ce n'était là qu'un slogan promotionnel, que j'avais fait imprimer à la dernière page de *La Truie*, un recueil de contes de Thomas Owen paru dans la série « Fantastique » de la Bibliothèque Marabout, en 1972, et qui figurait aussi sur un argumentaire destiné aux représentants et aux journalistes et dans le bulletin d'information envoyé « gracieusement » aux lecteurs.

Et si j'y avais eu recours, c'est parce que dans cette série « Fantastique », il y avait déjà plusieurs livres d'écrivains belges du genre : Jean Ray, naturellement, avec la plupart de ses titres les plus célèbres (*Les Contes du whisky*, *Malpertuis*, *Les Derniers Contes de Canterbury*, *La Cité de l'indicible peur, Les Contes noirs du golf*, plusieurs volumes des aventures de Harry Dickson…), Michel de Ghelderode avec *Sortilèges*, Franz Hellens avec *Herbes méchantes et autres contes insolites*, Marcel Thiry avec *Les Nouvelles du Grand Possible*…

Dans l'immense majorité des cas, les histoires de la littérature s'attachent à des auteurs et à des courants présentés les uns à la suite des autres, selon un schéma logique et immuable (ou presque), comme si la création était un sublime don des dieux et qu'elle allait de soi, au

fil des âges. Comme si chaque auteur engendrait une descendance directe et que chaque courant faisait des émules ou, à l'inverse, inspirait des opposants et des contestataires.

Ce n'est que depuis les années 1980 que cette manière rigoriste de voir n'est plus une doxa et qu'on réalise que l'histoire et l'évolution de la littérature passent également par des éditeurs, de la même façon que l'histoire et l'évolution du cinéma américain, pour prendre cet exemple des plus significatifs, passent par des maisons de production, Warner Bros, Paramount, Metro Goldwyn Meyer, Twenty Century Fox…

Que serait ainsi, en France, le romantisme sans Eugène Renduel, le réalisme sans Michel Lévy, le Parnasse sans Alphonse Lemerre, le symbolisme sans Léon Vanier puis le Mercure de France ou le Nouveau Roman sans Jérôme Lindon et ses Éditions de Minuit ?

Et que serait l'école belge de l'étrange sans les Éditions Marabout, fondées en 1949, à Verviers, par André Gérard ? Je rappellerai que, dans les années 1960, les collections de poche en français ne se comptaient encore que sur les doigts d'une seule main et que les écrivains qui y étaient publiés étaient tantôt des auteurs à succès, tantôt des auteurs confirmés, des classiques comme des modernes. Qu'on se reporte aux premiers d'entre eux figurant au catalogue du Livre de Poche (maison fondée, elle, en 1953, par Henri Filipacchi chez Hachette) et on ne sera pas surpris de constater qu'Émile Zola, André Gide, Alain-Fournier ou Antoine de Saint-Exupéry y côtoient Pierre Benoit, A. J. Cronin ou Kathleen Winsor. À cette époque, une réédition en poche conférait en outre à un livre une sorte de label de qualité et à son auteur un certificat littéraire en bonne et due forme. C'était, en un mot, une consécration. Il n'en va plus de même aujourd'hui : tout le monde et n'importe qui voient leurs ouvrages repris dans des collections de poche. Tant mieux pour les auteurs, qui en bénéficient. Tant pis pour le crédit de la littérature.

Oui, les Éditions Marabout ont joué un rôle considérable dans la reconnaissance de l'école belge de l'étrange – un rôle décisif, qui plus est, car à partir de 1970, elles se sont fait remarquer, par rapport aux autres collections de poche de langue française à vocation généraliste (Le Livre de Poche, J'ai lu et Folio, qui venait de naître), en ne publiant, dans le domaine de la fiction, que des œuvres relevant des littératures de genre : la science-fiction, le roman populaire et, bien

sûr, le fantastique dans tous ses états. La création du prix Jean Ray, en 1972, a donné plus de *visibilité* encore à la série « Fantastique » des Éditions Marabout. Et vu que quatre des six lauréats ont été des auteurs belges, Jean-Paul Raemdonck (1937-2012), Daniel Mallinus (1939-1990), Gaston Compère (1924-2008) et Jean-Pierre Bours (1945), et que leur ouvrage primé a paru dans cette série (successivement *Han* en 1972, *Myrtis* en 1973, *La Femme de Putiphar* en 1975 et *Celui qui pourrissait* en 1977), les amateurs et la critique ont pu se rendre compte que le concept d'école belge de l'étrange n'était pas une chimère.

Neuf fois sur dix, les légitimations littéraires, les brevets de bonne littérature, viennent du haut – de la critique officielle, des académies, des universités, des ouvrages dits de référence. Je crois ne pas me tromper en affirmant que la légitimation de l'école belge de l'étrange, avec à sa tête un auteur aussi original que Jean Ray, est venue du bas : des lecteurs, de leur enthousiasme, de leur fidélité, de leur passion, de leur bouillant fanatisme et, il importe de le reconnaître, de leur bon goût. Très régulièrement, des gens m'en parlent et leurs témoignages vont tous dans le même sens : ils ont découvert Jean Ray, Thomas Owen, Gérard Prévot et tous les autres par la série « Fantastique » des Éditions Marabout. Et ils se sont ainsi, pour leur plus grand plaisir, initiés à l'imaginaire.

Dois-je ajouter que le fantastique belge de langue française est un perpétuel chantier, un chantier en perpétuelle construction, de telle sorte qu'à chaque génération surgissent de nouveaux adeptes, de nouveaux francs-tireurs ? Je pense ainsi à Alain Dartevelle (1951), quoique son premier roman, *Borg ou l'agonie d'un monstre*, remonte déjà à 1983 – Alain Dartevelle, qui est un écrivain des apocalypses avec *Amours sanglantes* (2011), *Dans la ville infinie* (2013), et *La Chasse aux spectres* (2014). Je pense à Michel Rozenberg (1959), auteur de trois volumes de contes fantastiques : *Altérations* (2003), *Les Maléfices du temps* (2005) et *Les Reflets de la conscience* (2007). Et je pense également Christopher Gérard (1962), auteur, pour sa part, de *Vogelsang ou la mélancolie du vampire* (2012), et à Bernard Quiriny (1978), que je range dans la lignée de Marcel Aymé et d'Italo Calvino, son univers oscillant presque toujours entre la fable moderne, le conte de fées pour adultes, la facétie, la satire et le *nonsense*, comme

l'attestent ses quatres remarquables recueils de contes, *L'Angoisse de la première page* (2005), *Contes carnivores* (2008), *Une collection très particulière* (2012) et *Histoires assassines* (2015), ainsi que son roman *Le Village évanoui* (2014).

En janvier 1975, Gérard Prévot a noté dans son journal : « Ce qui m'enchante dans le fantastique, c'est qu'il régente le réel, qu'il lui donne un air acceptable. » Et si le fantastique, en Belgique comme ailleurs, était par excellence la littérature ordonnant le chaos ?

Voir : Marabout.

Fête des chats

Infatigable défenseur de l'école réaliste, ami de Charles Baudelaire, de Gustave Courbet et de Nadar, Champfleury, qui s'appelait Jules Husson (1821-1889) à l'état civil, a publié en 1863 un de ses livres les plus passionnants et, dans son domaine, un des plus régulièrement consultés : *Les Chats*. Dans le chapitre intitulé *Autres ennemis des chats. Les utilitaires*, il rapporte le compte rendu du chroniqueur espagnol Juan Christoval décrivant une procession, qui s'est déroulée à Bruxelles, en 1549, à l'occasion des fêtes données à Philippe II, lors de sa visite du Brabant, une des dix-neuf provinces bourguignonnes.

Ce compte rendu ne manque pas de sel : « Le corps de musique était sur un grand char : dans le milieu un grand ours assis touchait une espèce d'orgue, non pas composée de tuyaux à l'ordinaire, mais d'une vingtaine de chats, enfermés séparément dans des caisses étroites, où ils ne pouvaient se remuer ; leurs queues sortaient en haut et étaient liées à des cordes attachées aux baguettes de l'orgue ; à mesure que l'ours pressait sur les touches, il faisait lever ces cordes et tirait les queues des chats pour les faire miauler des tons de basses, de tailles et de dessus, selon la nature des airs. »

Des situations similaires au sein desquelles les chats sont l'objet de maltraitance, de cruauté et de sauvagerie, on en connaît de nombreuses tout au long des siècles, et plus particulièrement au Moyen Âge, où ils passaient bel et bien pour des émissaires du diable.

La Fête des chats, Kattestoet en flamand, chaque deuxième

dimanche du mois de mai à Ypres, à la lisière du département du Nord, en constitue la survivance. On croit savoir qu'elle apparaît pour la première fois en l'an de grâce 962, par une ordonnance du comte Baudouin III de Flandre (à qui l'on doit la fortification de Bergues). Ce dimanche-là, dans toute la cité drapière, on procédait à des jets de chats vivants, et on allait même jusqu'à les jeter du haut du beffroi, c'est-à-dire de près de soixante-dix mètres de hauteur. Et cette pratique ne devait cesser qu'en 1818.

Avant d'être restaurée en 1938.

Sauf que, depuis cette date, les habitants de Ypres se contentent de lancer des chats en peluche.

Mais ils font beaucoup plus : ils organisent des cortèges où tout le monde est déguisé en chat, où l'on voit des chats de toutes les dimensions possibles et imaginables, des chats géants et des chats nains, des chats en bois, en plâtre, en papier mâché, en tissu gonflable, des chats de toutes les couleurs, des chats méchants et des chats gentils, des chats presque domestiqués et des chats complètement sauvages, des chats hommes et des femmes chattes, des enfants chats et chattes, une orgie féline en somme, à laquelle participe une foule immense, bigarrée et cosmopolite, quel que soit le temps qu'il fait.

C'est en 1959 que j'ai appris l'existence de la Fête des chats à Ypres.

Par un timbre-poste.

À cette époque, je collectionnais encore les timbres et j'avais fait l'acquisition d'une série de sept qui venait de sortir. À l'exception de deux timbres consacrés respectivement à la Nativité et à la Madone, le dénominateur commun des cinq autres était (et est toujours, forcément) le folklore belge : le Spuiter à Anvers (une baleine verte sur un char tiré par des chevaux), le Dragon à Mons, le Prince Carnaval à Eupen (prince affublé d'un chapeau de clown), les Blancs Moussis à Stavelot (personnages masqués tout vêtus de blanc) et la Fête des chats à Ypres, timbre d'une valeur de trois francs plus un franc, sur lequel on voit une sorte d'Arlequin stylisé, de teinte bordeaux et bistre sur un fond mauve clair, entouré de quelques chats.

L'image m'avait beaucoup intrigué. Je l'avais à l'esprit quand, au début des années 2000, heureux comme un porte-bonheur, j'ai assisté à la cette manifestation désormais inscrite au patrimoine de la

Flandre.

Fétis, François-Joseph

S'il est un compositeur médiocre, voire carrément mauvais, François-Joseph Fétis (1784-1871), qui est natif de Mons et qui, à l'âge de seize ans, est entré au Conservatoire de Paris, est en revanche un des plus grands historiographes et historiens de la musique. Après avoir publié quelques ouvrages généraux et plutôt dénués d'originalité et des manuels pédagogiques qui le sont tout autant, il a donné de 1834 à 1844 une imposante et remarquable *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, un monument de cinq mille pages qu'il a rédigé tout seul, ou presque, et auquel on continue de se référer encore et toujours, quoiqu'il contienne des inexactitudes et, sur divers compositeurs, des jugements à l'emporte-pièce.

Le grand intérêt de cet ouvrage, édité en huit volumes chez Firmin-Didot à Paris et chez Leroux à Bruxelles, consiste dans le fait qu'on y trouve des notices sur une multitude de musiciens du passé qui sont tombés dans l'oubli et dont les noms se seraient complètement perdus si François-Joseph Fétis n'en avait pas parlé peu ou prou. À titre d'exemple, j'ouvre le deuxième volume dévolu à la lettre B. Voici, dans l'ordre alphabétique, les premiers noms que j'y découvre : Ferdinand Baake, Christophe Babbi, Gregorio Babbi, Matteo Babbini, William Babell, Antoine Babnigg, Benoît Bacchini, Bacchius le Vieux, Pierre-Jacques Bacci, Dominique Bacci, Joseph Baccioni, Hippolyte Baccusi, Valentin Bacfare, Jean Bacfart, Bach, « nom d'une famille illustre dans l'histoire de la musique »… Inutile que j'aille plus loin : excepté les Bach, qui connaît tous ces musiciens ? Qui, surtout, pourrait citer le prénom des vingt-deux Bach, dont il est ici question ?

Avec son monument, François-Joseph Fétis a ainsi révélé au public de nombreuses œuvres des premières périodes de la musique en Occident et a eu le mérite de remettre à l'honneur quelques compositeurs importants tels que Claudio Monteverdi, auquel il a consacré six pages sur deux colonnes, entre Charles Montevenuti et Bernard de Montfaucon, deux « illustres inconnus », selon l'expression

en vigueur. Qui plus est, il a été le premier musicologue à inscrire au programme d'un concert, au Conservatoire de Paris en mars 1832, des extraits de l'*Orfeo*, oublié depuis deux siècles.

Fondateur de la *Revue musicale* en 1827, hebdomadaire qui a inauguré la presse musicale française, François-Joseph Fétis devait être appelé en 1833 par Léopold I^{er} au poste de premier directeur du Conservatoire de Bruxelles. Et grâce à lui, une vie musicale allait bientôt pouvoir s'organiser en Belgique, quand bien même la plupart des compositeurs belges auxquels il aura fait appel (dont le Liégeois Lambert Joseph Massart) n'auront laissé aucune trace dans l'histoire de la musique.

Folon, Jean-Michel

La station de métro Montgomery à Bruxelles est décorée d'une gigantesque fresque de Jean-Michel Folon (1934-2005). Chaque jour, d'innombrables voyageurs passent devant, mais ceux qui la contemplent, ne serait-ce qu'une poignée de secondes, sont des plus rares. Je sais de quoi je parle : avant d'écrire la présente notice, je suis allé à deux reprises me poster devant la fresque, l'air de lire mon journal ou d'attendre quelqu'un, et j'ai observé du coin de l'œil, un bon quart d'heure, l'incessant va-et-vient. Les deux fois, personne ne m'a donné l'impression de regarder la fresque. Il est vrai que, dans une station de métro, tout le monde est toujours pressé. Si l'on n'y voit pas des gens pressés, on peut d'ailleurs se poser des questions… Et il est vrai aussi que cette fresque, aussi imposante soit-elle, se trouve à un endroit où il n'est pas commode de la contempler sereinement : en face de deux escaliers et de deux escalators. Ce qui signifie qu'on l'a ou dans son dos ou devant soi, selon la direction qu'on prend. Et quand on l'a devant soi, on fait plutôt attention aux marches de l'escalier ou à l'escalator qui vous conduit aux entrées du métro. Encore que les dix secondes que dure la descente soient suffisantes pour balayer la fresque des yeux de gauche à droite, de droite à gauche, de bas en haut et de haut en bas… Je sais derechef de quoi je parle : j'ai descendu cet escalator des centaines de fois. Autant dire que je connais mon Jean-Michel Folon par cœur. Du moins le Jean-

Michel Folon de la station Montgomery.

Je ne suis pas un de ses admirateurs, mais je reconnais la cohérence graphique et plastique de son œuvre (elle va jusqu'à englober leurs coloris), et je suis bien obligé de constater qu'il est le digne héritier de Saul Steinberg et qu'il a en particulier fort bien montré la déréliction de l'homme moderne dans l'univers – un homme perdu, égaré, désorienté, ballotté sans cesse d'un *refuge* à l'autre, s'accrochant à une valise comme à une bouée de sauvetage, cette valise qui ne contient sans doute pas grand-chose, pour ne pas dire rien du tout, mais où on le verrait bien entasser ses multiples cauchemars, un homme microscopique cherchant sa voie dans des labyrinthes d'escaliers interminables et au pied de monstrueux buildings…

Franck, César

César Franck (1822-1890) pose l'intéressant problème de l'appartenance culturelle d'un créateur au lieu où il a vu le jour et où il a grandi. Parce qu'il est natif de Liège, parce qu'il a été élève au Conservatoire de cette ville de 1833 à 1835 avant d'aller, cette même année 1835, et donc à l'âge de treize ans à peine, s'installer avec sa famille à Paris, de nombreux musicologues et historiens belges ont décidé de voir en lui un musicien wallon et dans ses œuvres une griffe wallonne. Qu'ils se soient enorgueillis d'avoir un compatriote aussi illustre et aussi talentueux, rien de plus naturel. Mais est-ce là une raison suffisante pour entonner le refrain du chauvinisme et chanter à tue-tête des airs ultra-patriotiques ? Je pense en particulier aux écrits d'Ernest Closson, de Clément Charlier et, surtout, de Maurice Kunel

qui, toutes les fois qu'il a évoqué César Franck, s'est laissé emporter par son wallonisme.

Dans un article consacré aux festivités du centenaire du compositeur, Maurice Kunel va ainsi jusqu'à écrire que César Franck a eu, autour des « clochers » de Liège, « pour le bercer une bonne lui parlant le patois du pays ». « Par quelque côté, dit-il ensuite, nous pensons retrouver dans son œuvre un peu de ce mysticisme qui empreint notre âme, de ce lyrisme grave qui déroule ses mélodies dont les lignes fluxueuses [*sic*] trouvent, à nos yeux, un rappel dans les ondulations de notre terre. » Puis : « Personne ne ressent plus profondément qu'un Wallon les phrases du *Quatuor* ou du *Quintette*. Nul violon étranger, qu'il vienne de France ou d'ailleurs, n'a jamais su rendre la fameuse *Sonate* avec cette fougue, cette véhémence, ce lyrisme intérieur qui monte des archets liégeois dès les premières notes de l'allegro [allusion aux membres du Quatuor Ysaÿe]. »

Gabriel Fauré, Claude Debussy, Ernest Chausson, Gabriel Pierné, Henri Duparc, Charles Tournemire, Vincent d'Indy, Augusta Holmès, Guy Ropartz… ont tous été à Paris des élèves de César Franck – du « père Franck », du « Pater seraphicus »… Faut-il pour autant prétendre que l'extraordinaire renouveau de la musique française, dans les dernières décennies du XIX^e^ siècle, a quelque chose de wallon ?

Comme pour contrecarrer par anticipation le jugement de Maurice Kunel (lequel a également exalté le caractère wallon de l'œuvre de Félicien Rops), Claude Debussy, dans un article de la revue *S. I. M.* de janvier 1913, devait déclarer que, chez Ernest Chausson, avait « lourdement pesé l'influence *flamande* de César Franck ». Peut-être avait-il appris que les ancêtres paternels de son auguste professeur étaient en effet originaires de Herenthals, une ville de la Campine anversoise… Six ans plus tard, le jeune Francis Poulenc allait, lui, enchaîner par ces mots catégoriques adressés à un de ses correspondants : « Je n'aime pas Franck parce que ce n'est pas de l'art latin. »

Un Wallon avec du sang flamand, voilà qui devrait faire de César Franck un Belge irréprochable, presque un Belge modèle. De là à dire que sa musique serait belge… J'ai consulté l'imposant catalogue de ses œuvres (près de deux cent cinquante opus !) et j'ai cherché celles qui, de loin ou de près, rappelleraient ses racines belges. En vain. Par

contre, les chants et les poèmes symphoniques inspirés par la France et notamment par des auteurs français sont fort nombreux : Victor Hugo, Marcelline Desbordes-Valmore, Alfred de Musset, Leconte de Lisle, Alexandre Dumas, Joseph Méry, Alphonse Daudet, Armand Sully Prudhomme et beaucoup d'autres. Et dans le lot figure *Patria* sur des paroles de Victor Hugo, un hymne à la France éternelle, à la France libre et glorieuse, que César Franck a mis en musique « d'un seul jet », ainsi que le rapporte Joël-Marie Fauquet dans la passionnante et monumentale biographie qu'il lui a consacrée en 1999, « le 6 mai 1871, le jour même où Thiers repoussait la tentative de conciliation de la Ligue de l'Union républicaine des Droits de Paris ».

Voir : Grétry, André-Modeste ; Lekeu, Guillaume.

Francorchamps

J'entends cette rengaine depuis ma plus tendre enfance : Francorchamps est le plus beau circuit automobile du monde. Ce sont, paraît-il, les pilotes eux-mêmes qui le disent. Le premier à l'avoir déclaré – dans la langue de Cervantès – serait l'Argentin Juan Manuel Fangio, vainqueur à trois reprises du Grand Prix de Belgique, successivement au volant d'une Alfa Romeo en 1950, d'une Maserati en 1954 et d'une Mercedes en 1955.

Dans l'éclatant palmarès, où ne figure aucun Belge (pas même Jacky Ickx), Juan Manuel Fangio est devancé par trois autres coureurs : l'Allemand Michael Schumacher qui a gagné six fois la course (dont quatre fois sur une Ferrari), le Brésilien Ayrton Senna qui l'a gagnée cinq fois et le Britannique Jim Clark qui, lui, l'a gagnée quatre fois. Si l'on se base sur les résultats d'ensemble et les statistiques, Michael Schumacher est, sans conteste, le meilleur pilote de l'histoire mondiale de la Formule 1. Mais ce qui est étonnant, c'est qu'aujourd'hui encore Juan Manuel Fangio reste le plus mythique de tous les pilotes automobiles, alors que le dernier trophée qu'il a remporté remonte à 1958. Dans le langage de tous les jours, on continue d'ailleurs d'utiliser son nom pour désigner une personne qui roule trop vite ou qui, sur la route, conduit à la manière d'un casse-

cou. J'ai souvent entendu des jeunes s'écrier : « Fais pas ton Fangio ! » Jamais : « Fais pas ton Schumacher ! »

Pourquoi un circuit automobile et motocycliste à Francorchamps, c'est-à-dire entre Spa, Malmédy et Stavelot ? Il faut se rappeler que la Belgique a été dès la fin du XIX^e^ siècle, et durant des décennies, une terre bénie pour les inventeurs et les constructeurs. (Et je ne parle pas ici d'Étienne Lenoir, natif de Mussy-la-Ville dans la province du Luxembourg, qui s'est établi à Paris en 1860, à l'âge de trente-huit ans, et à qui l'on doit la première automobile « à air dilaté par la combustion à gaz ».) En 1894, Jules Miesse fonde ainsi à Bruxelles le tout premier atelier mécanique belge et, deux ans plus tard, met au point son premier prototype, juste avant que Sylvain de Jong ne lance à Anvers la marque Minerva et ne produise de luxueuses limousines, qu'on a parfois baptisées la Rolls de Belle Époque (Minerva fabriquait également des automitrailleuses !). Presque en même temps, d'autres ateliers voient le jour : Vivinus, Cosmos, Deschamps, FN (Fabrique nationale), Germain, Vincke, Belgica, Imperia, Landaulet, Métallurgique, Saroléa, dont les motocyclettes ont longtemps été un des fleurons de l'industrie wallonne… Des ateliers avec lesquels travaillent de remarquables carrossiers comme d'Ieteren Frères (fournisseurs de la Couronne) et Van den Plas à Bruxelles ou Lilien à Liège… Et ce sont autant de constructeurs qui sont respectés par leurs concurrents étrangers.

Comme plusieurs d'entre eux sont installés dans la région liégeoise (FN, Imperia, Saroléa…), les Liégeois sont parmi ceux qui se passionnent le plus pour les véhicules à moteur. Il y a en particulier Jules de Thier, le directeur de *La Meuse*, un journal qui a beaucoup de lecteurs et qui accueille dans ses pages de nombreuses réclames vantant les qualités incomparables des « chevaux mécaniques ». Et voilà que Jules de Thier rencontre le président du Royal Automobile Club de Belgique (fondé en 1896), Henri Langlois von Ophem, et prend avec lui la résolution de créer le plus rapidement possible un grand prix.

Le choix du site ne pose aucun problème : ce sera Spa – Spa, qui est toujours à cette époque la reine des villes d'eau européennes et où continuent d'affluer la bonne société, les curistes et… les curieux. Le premier grand prix a lieu en 1913 – une longue boucle du centre de Spa et retour, en passant par la route de Malchamps, par

Francorchamps, par Cokaifagne, par Sart et par Balmoral. Au total une quinzaine de kilomètres à travers les massifs forestiers ardennais et la vallée de l'Eau Rouge.

Souvent modifié par la suite, revu, remodelé, resserré réduit à sept kilomètres en 1983 après d'interminables et coûteux travaux, le circuit de Francorchamps occupe aujourd'hui la partie méridionale de la localité et a la particularité d'offrir aux compétiteurs, quelle que soit leur spécialité, automobilistes ou motocyclistes, une gamme variée d'écueils : lignes droites, courbes inclinées, virages en épingle à cheveux, raidillons, descentes, chicanes – raisons pour lesquelles, semble-t-il, il est précisément considéré comme le plus beau du monde en son genre… Je ne suis pas du tout un amateur de sport moteur, mais je reconnais que toutes les fois que j'ai assisté à une retransmission télévisée du Grand Prix de Belgique sur cet anneau d'asphalte, le spectacle ne m'a pas déplu. Surtout, j'ai pu admirer, grâce aux images prises par hélicoptère, la beauté du paysage.

Pour les défenseurs de la nature, les randonneurs et les écologistes, le circuit est une plaie vive. Ils allèguent qu'il est tracé à un endroit magnifiquement arboré, tout près du hameau de Ster, où un arboretum rassemble une soixantaine d'essences subalpines, entre autres les plus vieux épicéas de Belgique.

Voir : Spa.

Franquin, André

Dans *Tintin et moi* (1975), Hergé déclare à son intervieweur, Numa Sadoul : « Quand je vois un Franquin, par exemple, je me dis : "Mais comment peut-on nous comparer ?" Lui, c'est un grand artiste, à côté duquel je ne suis qu'un piètre dessinateur. »

Pour ce qui me concerne, je n'ai pas le sentiment qu'André Franquin (1924-1997), le créateur du Marsupilami, soit un meilleur dessinateur que Hergé (ils sont nés tous les deux dans la commune bruxelloise d'Etterbeek). Je crois plutôt qu'il est meilleur cartooniste et suis convaincu que son sens de l'humour est beaucoup plus aiguisé que celui du créateur de Tintin, ainsi que le prouvent tous ses dessins

et ses bandes dessinées, où figure Gaston Lagaffe. Sous des apparences tour à tour inoffensives, gentilles, plaisantes et anodines, l'humour d'André Franquin a quelque chose de subversif et d'anarchique, quand il ne l'est pas purement et simplement. Du reste, la naissance même du personnage de Gaston Lagaffe aujourd'hui légendaire est subversive et anarchique, puisque aussi bien il apparaît pour la première fois dans les pages du journal *Spirou* en date du 28 février 1957 sans aucun mot d'explication, sans aucune légende, sans que son nom soit mentionné – un drôle de gus, un rien coincé, semble-t-il, portant un large nœud papillon et vêtu d'un étroit veston bleu, dans l'embrasure d'une porte vitrée sur laquelle on lit « Spirou Rédaction ». Pourquoi est-il là ? Mystère.

Mystère qui va se prolonger dans le journal *Spirou* les trois semaines suivantes : on voit Gaston Lagaffe, qui ne s'appelle pas encore Gaston Lagaffe, d'abord les mains dans les poches, de nouveau devant la porte de la rédaction du journal ; ensuite assis sur une chaise, les bras croisés, fumant une cigarette, mais vêtu à présent d'un pull-over à col roulé de couleur verte ; et puis avec ce même pull-over de couleur verte qui lui collera toujours à la peau, comme figé sur place à ne rien faire, à ne rien *vouloir* faire. Trois dessins entourés d'un cadre fait de traces de pas bleues. Sans plus. Le second degré parfait. Et d'autant plus intrigant, et peut-être d'autant plus décalé, qu'il n'est pas du tout sûr qu'il soit compris par de jeunes lecteurs.

Quatre semaines plus tard, Gaston Lagaffe resurgit, la main droite allumant une cigarette, la gauche dans la poche de son pantalon, avec ce texte rédigé par Fantasio : « Attention ! Depuis quelques semaines, un personnage bizarre erre dans les pages du journal. Nous ignorons tout de lui. Nous savons simplement qu'il s'appelle Gaston. Tenez-le à l'œil ! Il m'a l'air d'un drôle de type ! » Suit un dialogue entre Fantasio

et Gaston dans lequel celui-ci dit qu'il ne sait trop pourquoi on lui a demandé de venir. Peut-être « pour travailler », répond-il.

En décembre 1957, après neuf mois d'apparitions farfelues, Gaston Lagaffe acquiert enfin un vrai statut, « garçon de bureau », et devient le héros à part entière de divers gags. Il est alors indifféremment surnommé Gaston l'Abominable, l'Innocent Public n° 1, le Héros sans Emploi, l'Être hors série, Gaston la Gaffe, Gaston-le-gars-qui-gaffe, un bonhomme qui persifle sans s'en rendre compte, qui se targue d'avoir une idée géniale par jour et qui, de fait, multiplie les inventions – les gadgets – les plus extraordinaires. Mais ce n'est qu'en décembre 1959 que ses gags seront développés en demi-planches et seulement en juin 1966 qu'ils passeront en pleine page, avant d'être repris dans toute une série d'albums désopilants. Une immense fresque drolatique et loufoque à travers laquelle André Franquin, par Gaston Lagaffe interposé, s'en prend à la bureaucratie, l'autorité, les conventions bourgeoises, la bêtise humaine, l'intolérance, le sectarisme, l'exclusion, la violence, le snobisme (y compris dans le langage quotidien), sans jamais donner l'impression d'élever la voix, alors même que ses dessins sont souvent l'expression d'un coup de sang, d'une vive réprobation ou d'une exaspération légitime. Gaston Lagaffe ou Gaston Larévolte ?

Frère, Albert

Figure emblématique d'une Wallonie qui gagne, Albert Frère (1926) doit son incommensurable fortune à des clous : ceux des établissements Frère-Bourgeois installés à Fontaine-l'Évêque, sa ville natale, tout à côté de Charleroi, la petite entreprise familiale dans laquelle il est entré après la Seconde Guerre mondiale et qu'il a propulsée en quelques années à peine, après le rachat des Laminoirs et Boulonneries du Ruau, à Monceau-sur-Sambre, avec l'aide de la banque Paribas en 1954, au plus haut sommet de la sidérurgie européenne.

Son parcours, c'est ce que les magazines populaires appellent une *success story*, sans doute la plus éclatante réalisée par un Belge depuis Édouard Empain (1852-1929), à la fin du XIX^e^ siècle. Sidérurgiste,

financier, organisateur et patron dans l'univers *impitoyable* des médias, Albert Frère a associé son nom, directement ou indirectement, à une foule de sociétés, de groupes, de holdings, d'omniums, de compagnies, dont l'énumération pourrait donner le tournis : BNP Paribas, Erbe, Power Corporation du Canada (l'enseigne du milliardaire canadien Paul Desmarais), Pargesa, Groupe Bruxelles Lambert, Groupe Flo, Total, Suez, Dupuis, Bertelsmann, Imetal, Orior, Axa Belgium, Ijsboerke, CLT (Compagnie luxembourgeoise de télédiffusion), M6, Petrofina, Quick… Et je n'oublie pas des grands crus classés du Bordelais comme le mythique sauternes Rieussec et le tout aussi mythique saint-émilion Cheval Blanc, le vin, le vin noble, étant une des passions avouées d'Albert Frère.

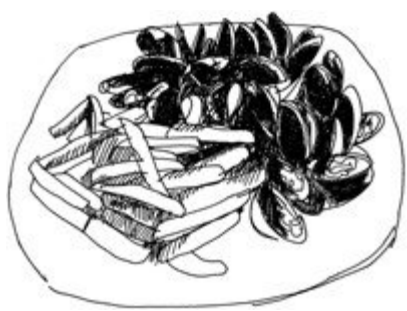
De nombreuses légendes courent, il va sans dire, à son sujet, vu qu'on ne prête qu'aux riches et qu'aux gens les plus célèbres. On raconte ainsi que, à ses débuts, il poussait une charrette à bras remplie de ferraille et qu'il sillonnait des heures entières les rues de Charleroi pour écouler sa marchandise. L'histoire, yankee à souhait, est amusante, mais elle est absolument fausse. On raconte également que personne ne l'a jamais vu lire un livre, ni même tenir un livre entre les mains, si ce n'est un livre de comptes. Qu'il a tellement pris l'habitude de marchander dans les affaires qu'il le fait aussi lorsqu'il veut acheter un article dans une boutique, y compris, et surtout, dans les boutiques de luxe. Qu'il a ses deux ou trois restaurants favoris, en Belgique et ailleurs, et qu'il n'en change jamais. Par exemple Taillevent à Paris. D'où ce propos dont il serait coutumier, s'adressant à un ami : « Je t'invite dans le restaurant que tu veux, mais on va chez Taillevent. » Et qu'il ne sait jamais trop où aller quand lui vient l'envie de prendre un peu de repos, dans sa villa de Saint-Tropez, son appartement de Knokke ou de Courchevel. À moins qu'il ne reste dans son appartement de l'avenue Foch à Paris ou dans sa gentilhommière de Gerpinnes, au sud de Charleroi, entouré de ses tableaux…

Les légendes, oui, sont les attributs de la gloire et de la réussite. Elles ont poursuivi un autre Wallon, Georges Simenon, toute sa vie durant, et beaucoup d'entre elles continuent de lui survivre. Tout indique qu'Albert Frère, lui, ne s'en est jamais plaint et que les milliards qu'il a accumulés ne l'ont jamais empêché de dormir sur ses deux oreilles.

Frites

C'est le cliché absolu, peut-être le plus commun des lieux communs relatifs à la Belgique (la marque Lutosa annonce dans sa publicité que les frites appartiennent au « patatrimoine belge »). Son universalité se mesure au fait qu'il est le sujet d'un grand nombre de blagues. Dont certaines, à l'instar de celle-ci, sont des plus absurdes : à quoi reconnaît-on un enfant belge en bas âge dans une garderie ? Réponse : il est le seul à avoir une frite en peluche. La chanson de Claude Semal *La Jeune Fille de la friture* (belgicisme pour friterie) tourne d'ailleurs autour de ce cliché, la jeune fille en question ayant « les cheveux gras » et sentant l'oignon, l'hamburger et le graillon « jusqu'au cœur de son chignon » et « la graisse à écœurer les frites ». Cliché que Louis Scutenaire a condensé dans cet aphorisme : « L'hymne national belge est le champ de pommes de terre. »

Dans les livres de cuisine, on ne se pose jamais la question de savoir quand on a commencé à faire des frites et s'il s'agit, à l'origine, d'une préparation culinaire belge ou non. J'ai le souvenir précis d'avoir un jour, dans les années 1980, entendu l'hypothèse du critique gastronomique de *La Libre Belgique*, Louis Willems, qui signait Profiterolles. Il avait, disait-il, de bonnes raisons de croire, après avoir effectué quelques recherches, que les toutes premières frites étaient mosanes et qu'elles étaient apparues vers 1680. À cette époque, les habitants de Huy, d'Andenne, de Namur, de Wépion et de Dinant avaient l'habitude de pêcher dans la Meuse du menu fretin et de le faire frire. En hiver, par temps de gel, ou lorsque la pêche s'avérait hasardeuse à cause des mauvaises conditions climatiques, ils découpaient des pommes de terre en forme de petits poissons et les passaient pareillement à la friture. Vraie ou fausse, l'histoire racontée par Louis Willems a le mérite d'être plausible.



J'ai souvent eu l'idée d'écrire un guide des *fritkots* de Bruxelles, c'est-à-dire des friteries (dans ses romans, Georges Simenon a, lui, improprement utilisé le terme de « friture »), ces baraques à frites qui sont en voie de disparition mais peut-être pas autant que les petites échoppes où l'on vend les caricoles. Un vrai guide avec des cotes symbolisées, il va sans dire, par des frites à la place d'étoiles : une frite, deux frites, trois frites, quatre frites, selon leur degré d'excellence.

Parmi les *fritkots* les plus frités, il y aurait la Maison Antoine, établie depuis 1948 place Jourdan à Etterbeek, non loin des bâtiments de la Communauté européenne. Ses frites, fabriquées avec de la graisse de bœuf, sont si appréciées, si réputées, que plusieurs restaurateurs voisins vont y chercher celles qui accompagnent les plats qu'ils servent à table à leurs clients. On s'y presse jusqu'au-delà de minuit. Rien que des *friteux* – un mot un tantinet barbare, mais qui désigne bien, me semble-t-il, les innombrables accros de la Maison Antoine. Et il y aurait Patrick De Corte, dont la famille est présente sur les foires belges depuis cinq générations et dont la baraque à la Foire du Midi à Bruxelles constitue une attraction en soi (Patrick De Corte est également célèbre pour ses croustillons, friandises typiquement bruxelloises).

Les frites ont droit à deux musées en Belgique : le premier, minuscule, place Verte à Anvers, juste au-dessus de la *friture* Max, qui a été créé en 2000 (la *friture*, elle, existe depuis 1862 et est considérée comme une institution dans la ville) ; le second, beaucoup plus grand, qui a ouvert ses portes en 2008 dans la Saaihalle à Bruges, un bâtiment datant du XIV^e^ siècle.

Voir : Moules et moules frites.

Froissart, Jean

Quand on arrive en voiture au centre de Chimay, dans ce qu'on appelle la botte du Hainaut, on tombe immanquablement sur la statue en pierre de Jean Froissart (1337-1410), bien visible au milieu d'un

beau terre-plein fleuri, ou plutôt sur la statue de Jehan Froissart. L'inscription figurant sur le piédestal précise qu'il est « le grand chroniqueur du XIVe siècle ». Si cette statue se dresse à Chimay (autrefois, on écrivait Chimai), à l'embranchement d'une ruelle qui conduit à la grand-place et au château de la petite ville hennuyère, et d'une artère qui va en direction de la commune voisine de Forges et, un peu plus loin, en direction de l'abbaye Notre-Dame de Scourmont – là où l'on fabrique une des bières belges les plus célèbres dans le monde –, c'est parce que Jean Froissart (qui était natif de Valenciennes) y a occupé un canonicat, avant de terminer ses jours à l'abbaye Sainte-Monégonde. Cette abbaye bénédictine n'existe plus. Elle se trouvait à côté de l'actuelle collégiale Saints-Pierre-et-Paul, dont le carillon, composé de vingt-huit cloches, a la curieuse particularité, ai-je appris, de ne pas posséder de *mi* bémol.

J'ai lu certaines des *Chroniques* de Jean Froissart (dans l'édition établie par Andrée Duby en 10-18, en 1964), l'œuvre de sa vie, puisqu'il n'y a « pas un mois, pas un jour où l'on puisse dire que l'écrivain a déposé sa plume » – une œuvre qu'il a sans cesse revue, corrigée et remaniée, « jamais las d'un labeur qui était pour lui un plaisir », comme le signale Maurice Wilmotte dans sa petite étude consacrée à Jean Froissart (Bruxelles, La Renaissance du Livre, coll. « Notre Passé », 1944). Elles m'ont beaucoup éclairé sur la vie au Moyen Âge et sur de nombreux épisodes de la terrible guerre de Cent Ans, et je les ai d'autant plus appréciées qu'elles ne refusent ni l'anecdote, ni le pittoresque, surtout dans les scènes de bataille (Calais, Crécy, Auroy, Poitiers…), où Jean Froissart déploie le meilleur de son talent de conteur, et qu'elles ne sont jamais édifiantes.

C'est précisément ce qu'Henri Guillaume Moke (1803-1862), un des premiers historiens belges, n'aimait pas chez Jean Froissart, quoiqu'il ait vu en lui « un écrivain plein de charme et d'éclat, aussi bien que d'intelligence et d'habileté » : « […] on pourrait lui reprocher quelquefois l'absence de sens moral : il admire la hardiesse et le succès des grandes entreprises sans tenir compte de leur légitimité, et quelquefois le coup de main d'un bandit aventureux lui arrache les mêmes cris d'admiration que les exploits d'un vaillant capitaine. » Et d'ajouter ce commentaire que je ne partage nullement : « Cet *indifférentisme* s'explique peut-être par les perturbations profondes d'une époque de guerres civiles ; mais il marque la place de Froissart

au-dessous des historiens, quelque ambitieux qu'il se montrât d'obtenir ce dernier titre » (*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, Paris, Au bureau de l'*Encyclopédie*, 1858, t. 13). Encore que dans son *Histoire de France*, Jules Michelet, lui, ait considéré que Jean Froissart ne s'était pas assez attardé sur les affres de cette « époque de guerres civiles » et l'ait traité d'« insouciant »…

Des réserves, Henri Guillaume Moke en émettait aussi lorsqu'il évoquait brièvement Jean Froissart poète et ses poèmes, dont beaucoup, disait-il, étaient « dépourvus d'inspiration et de vérité ». Moi, tout au contraire, j'estime que Froissart est un poète remarquable et que des pièces disséminées dans des recueils tels que *Le Buisson de jonece*, *L'Orloge amoureus*, *Virelais* ou *Pastourelles*, joyeuses ou graves, languissantes ou frivoles, voire carrément enrubannées et puériles, offrent un charme fou. Mon plaisir est d'y trouver une multitude de mots qu'on ne connaît plus de nos jours et des graphies devenues obsolètes, d'être entraîné dans un dédale de formulations disparues, de constater que la langue poétique française, au XIV^e^ siècle, avant Charles d'Orléans et François Villon, avait déjà de merveilleux accents sonores.

J'y découvre « carolles » (danses en rond), « eskas » (échecs), « cose » (motif), « bure » (beurre), « meschine » (servante), qu'il ne faut pas confondre avec « meschief » (malheur), « ressongne » (redoute), « travillier » (se donner de la peine), « esvillier » (distraire), « affière » (convient), « consaus » (conseils), « escleecié » (ragaillardi), « fame » (réputation), « captal » (gouverneur), « esmai » (émoi), « tretos » (aussitôt), « déduits » (plaisirs), « envis » (malgré soi), « chiaux » (ceux), « vuiseuses » (distractions), « assai » (effort), « démuchant » (faufilant), « uys » (porte), « adont » (alors), « j'en vey si grant fuison » (quand j'en vis autant), « je me mis en la marchandise » (je me mis dans le commerce), « ruer jus » (mettre par terre), « recorderai » (ferai connaître), « orgillousette » (orgueilleuse ?) ou encore « dittier » (écrire en vers) – chose que je ne fais pas et que j'aurais peut-être dû faire ici pour parler de Jean Froissart poète, l'éternel négligé des anthologistes, à commencer par celle d'André Gide. Par contraste, Marcel Arland a célébré dans *La Prose française* (1951) l'immense talent de Jean Froissart chroniqueur, resté « sans égal » jusqu'à Retz et Saint-Simon.

Gand

Les Gantois ont la réputation d'être fiers, hautains, intrépides, suffisants. Cela remonterait, dit-on, aux premières décennies du XVIe siècle quand ils se sont rebiffés contre l'autoritaire et tout-puissant Charles Quint en personne, pourtant né à Gand (en 1500) et ayant même publiquement confessé qu'il préférait sa ville natale à n'importe quelle autre de son immense empire, en lui refusant, avec arrogance et dédain, un impôt destiné à combattre le roi de France. Refus qu'ils ont payé très cher, Charles Quint s'étant empressé de mettre fin aux libertés communales, de faire comparaître les notables déchaussés, nu-tête et en chemise, humiliation suprême, et d'ordonner la démolition de l'abbaye Saint-Bavon afin de la remplacer par un château espagnol fortifié et pourvu de bombardes et de canons pointés sur la Grand-Place, prêts à se mettre en action au premier signe d'insubordination.

Comme pour se venger de lui, les Gantois ont par la suite progressivement effacé les traces trop patentes de Charles Quint dans leur ville, ne serait-ce que l'imposante résidence des comtes de Flandres, le Prinsenhof, où il a vu le jour (il est le fils de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle). À la fin des années 1970, un collectif de sculpteurs dirigé par Walter De Buck (1934-2014), une des principales figures de la vie culturelle gantoise, a toutefois érigé aux extrémités d'un pont sur la Lieve quatre statues monumentales, qu'il a baptisées le *Pont des plaisirs impériaux*, rappelant que Charles Quint était un coureur invétéré et qu'à Gand on ne comptait plus ses aventures sentimentales. Et parmi elles, il devait y avoir la fille d'un tapissier d'Audenarde, Johanna Van der Gheynst, qui allait donner naissance en 1522 à la future Marguerite de Parme ! Une légende flamande veut que la naissance de Don Juan serait, elle, le fruit d'une relation entre

l'empereur et la fille d'un marchand de bétail allemand, venu à Gand à l'occasion d'une foire commerciale…

Fiers et hautains, intrépides et suffisants, les Gantois le sont peut-être, mais lorsqu'on se penche un peu sur leur « belle et grandiose cité », comme s'est exclamé Albrecht Dürer, et sur son histoire, cette ville de « révoltés » qui « fait bande à part », comme l'a noté Charles Baudelaire dans ses carnets, on se dit que les raisons, les bonnes et excellentes raisons, ne manquent pas. Ils sont fiers à juste titre de posséder *L'Agneau mystique* des frères Van Eyck, un des chefs-d'œuvre de la peinture universelle. Ils sont fiers de leur héros Jacques (ou Jacob) Van Artevelde, négociateur hors pair entre les Français et les Anglais au début de la guerre de Cent Ans, bien qu'il ait été assassiné par une bande de conspirateurs issus de ses propres rangs. Ils sont fiers de leurs trois superbes flèches, le beffroi, l'église Saint-Nicolas et la cathédrale Saint-Bavon, qu'on peut voir à des kilomètres à la ronde et qui vont jusqu'à trouer les cieux les plus brumeux. Ils sont fiers de leurs trois béguinages, Notre-Dame-aux-Foins, Mont-Saint-Amand et Sainte-Élisabeth, qui ont traversé les âges, malgré les guerres et les révolutions. Ils sont fiers de leur château fort, babélique Lego construit au IXe siècle par le redoutable Baudouin Bras de Fer et planté aujourd'hui au cœur de l'agglomération. Ils sont fiers d'avoir enfanté, dès 1857, les premiers syndicats belges, le syndicat socialiste et le syndicat chrétien. Ils sont fiers d'être la première ville cotonnière du pays. Ils sont fiers de leurs spectaculaires floralies qui se déroulent tous les cinq ans et qui proposent des bégonias et des azalées uniques au monde, amoureusement cultivés par des horticulteurs de leur région. Ils sont fiers de leur université, inaugurée en 1817 et entièrement néerlandisée en 1930. Ils sont fiers de leur SMAK, le musée municipal d'art contemporain, où les responsables n'ont jamais

peur d'exposer des pièces extrêmement audacieuses. Ils sont fiers de certaines de leurs spécialités culinaires, à commencer par la moutarde que symbolise la maison Tierenteyn-Verlent fondée en 1790 et dont le secret de fabrication réside dans la sélection savante et rigoureuse de vingt-sept graines de moutarde différentes. Sans oublier les bonbons fabriqués par la confiserie Temmerman, dont les origines remonteraient à 1609 et qui se targue d'avoir plus de six cents sortes de friandises…

Et puis ils sont fiers d'être les compatriotes d'une foule de personnages illustres, surtout des peintres et des écrivains (francophones et néerlandophones). Énumérer leur nom, c'est éprouver le « vertige de la liste », comme l'a écrit Umberto Eco. Dans le désordre : Victor Horta, Maurice Maeterlinck, Frits Van den Berghe, Jean Ray, George Minne, Richard Minne, Gustave Van de Woestijne, Albert Servaes, Lievin De Winne, Charles Van Lerberghe, Constant Montald, Jozef Cantré, Gustave et Léon De Smet, Jules De Bruycker, Pierre Vlerick, Octave Landuyt, Grégoire Le Roy, Théo Van Rysselberghe, Suzanne Lilar, Suzanne Van Damme, Maurice Roelants, Amédée Cortier… Sans oublier Bradley Wiggins, le premier citoyen de Sa Gracieuse Majesté à avoir remporté un Tour de France, en 2012.

Voir : *Agneau mystique (L')* ; Horta, Victor ; Laethem-Saint-Martin ; Maeterlinck, Maurice ; Van den Berghe, Frits.

Geluck, Philippe

Voir : Humour.

Gevers, Marie

Née à Edegem près d'Anvers, Marie Gevers (1884-1975) a tantôt été surnommée « la Dame de Missembourg », tantôt la « Châtelaine de Missembourg », domaine seigneurial où elle a toujours vécu et qu'elle a célébré dans plusieurs de ses livres, à commencer par le premier, un recueil de poèmes justement intitulé *Missembourg* (1917). Sa

bibliographie rassemble une quarantaine de volumes parmi lesquels figurent des contes (dont certains pour enfants), des nouvelles et une dizaine de romans, de *La Comtesse des digues* (1931) à *Vie et mort d'un étang* (1950), tous des livres empreints d'un animisme intense, avec des personnages profondément liés à leur sol natal, le plus souvent la Campine anversoise.

Mais Marie Gevers conteuse et romancière ne devrait pas occulter Marie Gevers auteur de chroniques, de livres de nature, de relations de voyages et de recueils de textes plus ou moins anecdotiques, qui sont à mes yeux la part la plus originale de son œuvre. Je citerai à cet égard *Plaisir des météores* (1938), *Le Voyage sur l'Escaut* (1947), *L'Herbier légendaire* (1949), *Plaisir des parallèles* (1958), *Parabotanique* (1964), *Almanach perpétuel des fruits offerts aux signes du Zodiaque* (1965), *Le Monde des nuages et le monde des vagues et de la houle* (1966), *Paravérités* (1968), autant de titres aériens qu'il faudrait un jour regrouper en un seul volume, à la manière des chroniques d'Alexandre Vialatte.

Comme son titre l'indique, *L'Herbier légendaire* est ainsi un florilège (le terme s'impose plus que jamais !) du folklore floral, Marie Gevers partant de cette constatation selon laquelle les personnes qui aiment les fleurs des jardins, des champs et des bois connaissent habituellement leurs noms latins, leurs familles botaniques et même parfois leurs vertus médicinales, mais ignorent souvent leur signification légendaire. Par exemple que le perce-neige est lié au chagrin d'Ève chassée du Paradis terrestre, que l'églantier est prisé par Lucifer et ses suppôts, que le pissenlit plaît aux jeunes filles qui voudraient se marier sans trop tarder, que la verveine favorise les enchantements ou que la chélidoine, cette plante consacrée à saint Marc et à saint Fortuné, et qu'on nomme « herbe du Seigneur » dans le Hainaut, « charlogne » du côté des Fagnes et « gouwe » en Flandres, est la meilleure amie des hirondelles…

Faire aimer la nature par l'imaginaire, la faire apprécier à des gens tels que moi qui ne connais pas grand-chose aux sciences naturelles, c'est, je crois, l'immense plaisir que procure Marie Gevers. Plaisir que je retrouve dans *Le Voyage sur l'Escaut* (lequel voyage part de Gouy, au nord de Saint-Quentin dans l'Aisne, et va jusqu'à la mer du Nord en passant notamment par Valenciennes, Saint-Amand-les-Eaux, Tournai, Gand et Anvers) et dans *Parabotanique*. Ici aussi, le titre définit

l'ouvrage. Le préfixe « para » signifiant « auprès », « près de », « au-delà », « au-dessus », « à côté » ou « aux abords », il y est question de pensées végétales, de vertus secrètes, de sorcellerie, de prodiges, de magie verte – une magie saine, revigorante, joyeuse, primesautière, la magie d'être au cœur des éléments et de communier avec eux. Une forme de bonheur simple pour ainsi dire, ce bonheur de prendre le café sur une pelouse, de manger une poire qui a la saveur du beurre frais, de voir un acacia se pencher contre un cerisier et de concevoir leurs mystérieuses épousailles, de suivre des yeux de superbes paons au milieu des violettes et des pâquerettes et de se rappeler tout à coup qu'on les distingue sur *L'Agneau mystique*, de la même manière qu'on distingue l'ancolie dans la couronne de la Sainte Vierge. Pour Marie Gevers, chaque plante ressuscite le temps perdu. « Non pas notre temps personnel, mais le temps impondérable, le temps poétique, qui donne à l'existence le volume, la profondeur nécessaires, le courant de joie sous-jacent, la valeur dont les fleurs sont l'une des merveilles les plus évocatrices. »

Ghelderode, Michel de

À l'état civil, Michel de Ghelderode (1898-1962) portait un prénom tout à fait désuet, Adémar, et un patronyme des plus répandus au royaume de Belgique : Martens. Il n'est du reste pas impossible que ses géniteurs aient choisi Adémar en toute connaissance de cause. Une manière de distinguer leur fiston, de le faire sortir, dès sa naissance à Ixelles, de l'imposante (et peut-être encombrante) cohorte des Martens.

Influencé à ses débuts par l'expressionnisme allemand (dont les films muets de Friedrich Murnau) et par les dramaturgies d'August Strindberg, Michel de Ghelderode a commencé à construire, au milieu des années 1920, un théâtre imaginaire extraordinairement coloré et composite, sans guère d'équivalent au XX^{e} siècle. C'est une sorte de gigantesque carnaval scénique, qui plonge le plus souvent ses racines dans une Flandre mythique, pleine de désopilantes références bruegéliennes, et où grouillent de multiples figures liées tantôt au folklore, tantôt aux traditions judéo-chrétiennes, tantôt encore à

l'histoire mouvementée de la Belgique, en particulier au Moyen Âge ou à l'époque de Charles Quint ainsi qu'à celle de Philippe II, des bouffons, des nabots, des prostituées, des débauchés, des fous, des princes de pacotille, des voyous de velours…

Ce carnaval scénique est d'autant plus original qu'il s'incarne d'ordinaire dans une langue truffée d'archaïsmes, de belgicismes, de flandricismes, de patois bruxellois et, parfois, de gongorismes et de délires verbaux. D'ailleurs, parmi la cinquantaine de pièces que Michel de Ghelderode a fait paraître de son vivant, certaines cultivent la logorrhée et se présentent presque comme d'exubérants exercices de style ; c'est le cas de *Sire Halewyn* (1934) et de *La Balade du Grand Macabre* (1935), une sorte de farce apocalyptique, dont György Ligeti a tiré un fascinant opéra, en 1978, un des plus remarquables de la seconde moitié du XX^e^ siècle (on peut au demeurant les compter sur les doigts d'une seule main).

Il y a aussi chez Michel de Ghelderode un goût de la provocation et de la démythification, avec des œuvres telles que *La Mort du docteur Faust* (1926), *Images de la vie de saint François d'Assise* (1927), *Barabbas* (1929), ou encore le baroque et truculent *Pantagleize* (1930), qui est, selon l'auteur lui-même, un « vaudeville attristant » et qui met à bas les idéaux révolutionnaires. Mais il y a surtout dans son théâtre une humanité à la fois pathétique et ridicule – « une étonnante cohue de bouffons, de bourreaux, de rois dégénérés, de moines suspects, de femmes en fleur accouplées à des vieillards luxurieux, de sorciers, de possédés, d'extatiques, de délirants » (Suzanne Lilar).

Ce goût de démythification, Michel de Ghelderode l'a, je crois, poussé au paroxysme dans les deux *Don Juan* qu'il a écrits, le premier en 1926 « pour le music-hall », le second en 1942 sous le titre *Don Juan ou les Amants chimériques*, une pièce en trois actes, qui constitue une nouvelle version, une mouture quelque peu simplifiée (mais peut-être plus théâtrale) de la précédente.

Chez lui, Don Juan est même devenu un *pauvre type*, un pantin vieilli, dénué de grâce et de charme, un vieux libidineux, une copie non conforme de son image lointaine, un taré, un malade. Au point de ne plus croire tout à fait à la beauté féminine, à l'idéal féminin, à l'agréable tentation démoniaque dont le sexe de la femme serait le symbole. Au point, d'ailleurs, de ne plus avoir besoin d'affronter un quelconque Commandeur, ni davantage de défier Dieu. Il est carrément désacralisé, défiguré, démonté, déconstruit. Autant dire que le Don Juan de Michel de Ghelderode est un anti-Don Juan : il s'oppose radicalement au Don Juan canonique de la tradition et de la légende, il l'insulte même, le tourne en dérision et le bafoue. Et le paradoxe veut que, par là, son destin ridicule apparaît plus terrible, plus désespéré et tragique encore. C'est tout le génie de Ghelderode : par la manipulation ludique les grands mythes de la pensée occidentale, en accroître la signification et leur conférer en même temps une affolante nécessité.

« Esprit frappeur, écrivain mordant, griffonnant, moraliste croquant, sanglotant, styliste tranchant, égratignant, extrémiste molestant, renversant, réjouissant », pour reprendre les mots de James Ensor, Michel de Ghelderode a aussi été un excellent chroniqueur (en témoignent les deux tomes des *Choses et gens de chez nous*, en 1943, où il parle en particulier du « middelmaestisme », c'est-à-dire la manie belge des compromis) et, surtout, un extraordinaire fantastiqueur, bien qu'il n'ait publié qu'un seul recueil de contes fantastiques, *Sortilèges* (1941). Et puis, impossible de ne pas en dire un mot, il a également été un épistolier infatigable, boulimique, impulsif, un fou furieux de la correspondance. Éditée par Roland Beyen, lui-même fou furieux de l'auteur de *La Balade du Grand Macabre*, cette correspondance s'étend sur dix tomes et forme un corpus de près de sept mille pages comprenant environ trois mille notes et huit cents notices. Dans ces calculs « nekrozotaresques », « videbollesques » et « fantasmagorants », je ne compte pas les notes bio-chronologiques, les

notes de lecture, les notices complémentaires et les notices particulières *ad libitum* que Roland Beyen a regroupées en annexes à la fin de chaque tome, mais qui font partie intégrante de son corpus. Et je ne compte pas davantage les introductions.

Goethals, Raymond

Aucun entraîneur de football à travers le monde ne ressemblera jamais à Raymond Goethals (1921-2004). Aucun n'aura jamais son bagout, sa gouaille, sa truculence, son humour à la fois spontané et imprévisible, ses mimiques à la Buster Keaton, sa gestuelle digne de l'inspecteur Columbo, son art de massacrer les noms des joueurs, y compris ceux de son propre club… Et son art si déroutant de donner des réponses farfelues et incohérentes, et de noyer le poisson dans ses nombreuses interviews ou lors de ses conférences de presse, que ce soit en Belgique ou en France. Car s'il se disait polyglotte, s'il se distinguait par son accent savoureux venu en droite ligne des quartiers populaires de l'agglomération bruxelloise (il est natif de Forest) et éminemment reconnaissable, il parlait surtout, et avec une incroyable maîtrise, la langue de bois.

Son passage à « Bouillon de culture », l'émission de Bernard Pivot, le 25 février 1994, peu de temps après la parution de ses souvenirs chez Robert Laffont, *Le Douzième Homme*, en est sans doute l'illustration la plus frappante (souvenirs recueillis par Philippe Henry et Serge Trimpont). Le 26 mai de l'année précédente, à Munich, grâce à Raymond Goethals, *alias* Raymundo, *alias* Raymond la Science, *alias* le Sorcier ou encore *alias* le Magicien, grâce à un coaching exceptionnel, l'Olympique de Marseille avait été le premier club français à être sacré champion d'Europe, après avoir battu en finale l'AC Milan sur une tête de Basil Boli, le seul but du match. Dans l'Hexagone et dans tous les territoires d'outre-mer, l'entraîneur belge était devenu du jour au lendemain une star immense, le dalaï-lama du ballon rond. Quoi de plus *naturel*, dès lors, qu'il fût reçu sur le plateau de « Bouillon de culture » par un journaliste connu pour être un toqué de football ?

Le point d'orgue de cette émission mémorable, à laquelle

participaient aussi l'éditeur Pierre Belfond et l'essayiste Jacques Julliard, a été le moment où, très sûr de lui, très catégorique, Raymond Goethals a déclaré qu'il n'y avait jamais de « magouilles » dans le milieu du football, qu'il n'y en avait jamais eu et que c'était là une pure invention de journalistes en mal d'imagination et en mal de copies. Bernard Pivot et tous ses invités se sont aussitôt pliés en deux. Et moi dans mon salon, assis devant mon téléviseur, j'ai fait de même, sachant que le truculent bonhomme avait fréquemment été mêlé, de près ou de loin, en toute connaissance de cause ou à son insu, à des histoires pas très catholiques dans tous les grands clubs par lesquels il était passé : Anderlecht, le Standard de Liège, les Girondins de Bordeaux sous l'ère de Claude Bez, l'Olympique de Marseille sous l'ère de Bernard Tapie… Ce qui ne l'avait jamais empêché de rebondir, à São Paulo au Brésil par exemple, tant il était atypique, tant sa personnalité aux limites de la bouffonnerie débordait des modèles convenus et suscitait immédiatement la sympathie et l'adhésion.

Mais où a-t-il donc appris cette science du football ? Pas vraiment dans les matchs qu'il a lui-même joués, sans génie aucun, au poste de gardien de but du Daring et du Racing, deux clubs bruxellois qui avaient déjà perdu leurs lustres d'antan quand il les avait rejoints. Ni, après avoir mis fin à sa carrière de footballeur à l'âge de trente ans à peine, en entraînant des petits clubs provinciaux comme Hannut ou Waremme. Ni davantage en entraînant Saint-Trond, quoiqu'il ait conduit ce club du Limbourg, avec des moyens dérisoires, jusqu'au titre de champion de Belgique en 1966. Non, pas vraiment sur les terrains. Pas vraiment sur *le* terrain.

Sa science du football, il l'a apprise en réalité dans la passion même qu'il avait pour ce sport – une passion folle, formidable,

démesurée, dévorante, qui l'a accaparé totalement et l'a conduit d'instinct à avoir d'extraordinaires trouvailles tactiques, des illuminations, comme le soir de cette fameuse finale de la Ligue des champions entre l'Olympique de Marseille et l'AC Milan, une formation que tous les spécialistes à l'époque jugeaient pourtant imbattable. Le football était sa bulle, et c'est tout juste s'il lui arrivait de la quitter de loin en loin, en jouant par exemple à la belote avec des amis (où, paraît-il, il râlait beaucoup). Son fils, Guy Goethals, qui a été arbitre, raconte ainsi que le Magicien de Forest était si souvent immergé dans cette bulle footballistique, et comme coupé du monde, qu'il pouvait entrer chez des voisins sans crier gare, s'installer sur leur canapé et, n'arrivant pas à mettre la main sur la télécommande, réaliser enfin, au bout de quelques instants, qu'il s'était bel et bien trompé de domicile.

Dieu sait si Raymond Goethals a fait rire. Dieu sait si les rires qu'il a provoqués ont sublimé son personnage. Il est le père putatif de toute une génération de comiques belges, Benoît Poelvoorde et François Damiens à leur tête. En 2001, ce dernier, sous le nom de François l'Embrouille, l'a d'ailleurs piégé dans une fausse interview hilarante. On devrait régulièrement la diffuser sur le petit écran, tout comme on diffuse les sketches de Fernand Raynaud, de Pierre Desproges ou de Coluche.

Goosse, André

Voir : Belgicismes, *Bon Usage (Le)*.

Grammont

J'évoque ici la petite ville flamande de Grammont, située à quarante kilomètres à l'ouest de Bruxelles, pour trois bonnes raisons, qui n'ont rien à voir les unes avec les autres : le cyclisme, la pâtisserie et… Manneken Pis. Le cyclisme d'abord grâce à ce mur que doivent franchir certaines années les coureurs du Tour des Flandres, en réalité

une route en pavés d'un kilomètre tracée à même le flanc escarpé d'une butte, dont le sommet culmine à plus de cent dix mètres d'altitude – une *anomalie* du plat pays. La moyenne de la pente est de neuf pour cent, avec des passages à vingt pour cent. Une sorte de mont Ventoux en miniature. Que seuls les cracks arrivent à maîtriser : Fiorenzo Magni, Rik Van Steenbergen, Rik Van Looy, Eddy Merckx, Gianni Bugno, Michele Bartoli, Johan Museeuw, Tom Boonen, Fabian Cancellara… Dans sa longue carrière, le coureur américain George Hincapie (il a longtemps fait partie de la garde rapprochée de Lance Armstrong) l'a escaladé à dix-sept reprises, mais il n'est jamais parvenu, lui, à inscrire son nom au palmarès de la grande classique belge (elle a été créée en 1913).

La pâtisserie ensuite, car Grammont est la patrie d'une célèbre délicatesse : la tarte au maton, un mot dérivé du flamand *matte* et désignant le lait caillé ou coagulé. Elle est, dit-on, connue depuis le Moyen Âge – et les historiens de citer un certain Thomas Van der Noot, qui en a déjà donné la recette dans un livre de cuisine édité par ses soins à Bruxelles vers les années 1510 et considéré comme un des plus anciens du genre sinon le plus ancien, en langue flamande. Pour qu'elle soit authentique, la tarte au maton doit être préparée à base de lait cru de ferme et de lait battu de ferme auxquels on ajoute des œufs, du sucre fin (six cents grammes par kilo de maton) et de la vanille en poudre, facultativement un peu de rhum ou d'essence d'amande. Mais son goût diffère, il va sans dire, selon qu'elle a été cuite par tel pâtissier (ou boulanger) ou par tel autre, exactement comme le pain. Depuis février 2007, le nom de tarte au maton de Grammont, ou de tarte au maton grammontoise, est protégé par la Commission européenne, mais cela ne signifie pas qu'elle ne peut pas être fabriquée ailleurs en Belgique. J'ai toujours été attiré par la belle croûte de cette spécialité locale et je l'ai toujours trouvée fort appétissante, moi qui ne suis guère friand de pâtisseries…

Grammont est aussi connu pour son craquelin, mais cette pâtisserie n'est pas, à proprement parler, une spécialité locale. Il est associé à une fête séculaire des plus curieuses, au cours de laquelle des milliers de craquelins sont jetés à la foule qui y a pris part et qui se déroule chaque année le dernier dimanche de février. Pour certains folkloristes, ce serait là la réminiscence de la multiplication des pains dont il est question dans l'Évangile ; pour d'autres, la commémoration

d'un siège que la ville a subi au XIVe siècle. Menacés de famine, ses habitants auraient eu recours à un stratagème consistant à rassembler des victuailles et à les jeter par-dessus les remparts sur les assiégeants. Ces derniers auraient alors décidé de lever le siège, se disant qu'ils n'avaient aucune chance de vaincre un ennemi qui se permettait d'utiliser ses provisions en guise de projectiles… À la tombée de la nuit, la fête s'achève par la mise à feu d'un énorme tonneau rempli de poix et ceinturé de paille, qu'on appelle en flamand *tonnekensbrand* et qu'accompagnent des porteurs de torche habillés de vêtements bariolés, à l'image de ceux portés par les personnages des tableaux de Bruegel.

Et Manneken Pis ? La plupart des Bruxellois ignorent qu'une fontaine à l'effigie en bronze de leur compatriote le plus fameux est érigée contre le perron de l'hôtel de ville de Grammont. Les Grammontois s'en enorgueillissent, mais ils ont tort de croire, ainsi que le prétendent erronément divers guides touristiques parus ces dernières années, que sa présence est « attestée dès le XVe siècle » (*Flandre*, Guide Casterman, 1997). En fait, ce sont des soldats anglais qui, au milieu du XVIIIe siècle, durant la guerre de Succession d'Autriche, se sont emparés du vrai Manneken Pis bruxellois, rue de l'Étuve, avant de l'abandonner à Grammont sur le chemin de leur retour précipité en Angleterre. Par la suite, les autorités de Grammont l'ont, de bonne grâce, restitué à leurs collègues de Bruxelles. Lesquels leur en ont offert une réplique en guise de remerciement.

J'ai pu voir à l'étalage d'une pâtisserie de Grammont, à deux pas de l'hôtel de ville, des tartes au maton décorées d'un Manneken Pis en sucre, pareil au petit Jésus en sucre sur les gâteaux de Noël. J'ai esquissé un vague sourire, mais je n'en ai pas acheté. Est-ce qu'elles avaient un goût spécial ?

Grétry, André-Modeste

Le poncif veut que Liège soit la Cité ardente, mais elle pourrait tout aussi bien être appelée la Cité musicale, car elle a vu naître plusieurs musiciens des plus talentueux : André-Modeste Grétry, César Franck, Eugène Ysaÿe, Joseph Jongen… En 2013, la maison natale de

Grétry (1741-1813) a fait peau neuve, rue des Récollets, au quartier de « dju d'la », comme on le dit en wallon liégeois, c'est-à-dire « au-delà » (de la Meuse), et donc sur la rive droite, juste cent ans après avoir été inaugurée par le roi Albert I^er^ et la reine Élisabeth. Bien que ses opéras (cinquante-cinq au total) ne soient pas très souvent joués de nos jours, Grétry a été un innovateur, en particulier avec le joyeux *Magnifique* (créé le 4 mars 1773 à la Comédie-Italienne, à Paris) et, davantage encore, avec le pétillant *Richard Cœur de Lion* (créé le 21 octobre 1784 également à la Comédie-Italienne, à Paris), qui annonce l'opéra historique du XIX^e^ siècle, et par le souci qu'il aura toujours eu d'élargir les tessitures traditionnelles, de créer des rôles féminins aux coloratures suraiguës. En certains points, il apparaît même comme un précurseur de Richard Wagner, ne serait-ce que pour avoir ébauché l'emploi régulier du leitmotiv et avoir renouvelé la disposition de la fosse d'orchestre. Dans *Richard Cœur de Lion*, il aura même eu l'idée originale de répéter l'ouverture à la fin de l'opéra et de la faire accompagner d'un pas de quatre. « Le divertissement final, écrit Édouard Fétis, était ordinairement le signal du départ des spectateurs. Cette fois non seulement on resta, mais encore on vint pour le pas de quatre, qui fut considéré comme une des merveilles chorégraphiques du siècle » (*Les Musiciens belges*, Bruxelles, Jamar, 1854).

Ses *Mémoires ou essais sur la musique*, publiés à Paris en 1789 et réédités avec diverses modifications en 1813, sont passionnants. Il les a signés tout simplement M. Grétry, mais non sans ajouter sous son patronyme ses divers titres : « Membre de l'Institut de France, inspecteur du Conservatoire de musique ; de l'Académie des Philharmoniques de Bologne ; de la Société d'émulation de Liège », à laquelle, par testament, il allait offrir son cœur. Ce qui aura entraîné un interminable procès entre les autorités communales et son neveu (ce n'est qu'en 1828 que son cœur a été apporté à Liège). « Le caractère du Liégeois est un, remarque Grétry dans une note de son ouvrage ; il aime la vérité ; et il est inébranlable, obstiné, lorsqu'il croit suivre ses traces ; mais il devient docile lorsque avec douceur on lui montre ses égarements. Secondé par une imagination forte, le travail le plus obstiné ne le décourage pas. Bon père, bon mari, bon fils, bon soldat, il a reçu tous ces dons de la nature. »

À la fin de son *Histoire de l'art français au dix-huitième siècle* (1860),

Arsène Houssaye (1815-1896), un auteur très prolifique dont certaines œuvres ne sont nullement dépourvues d'intérêt, fait un portrait de Grétry, qui contient de curieuses annotations et qui me laisse supposer qu'il ne savait trop où se situe Liège sur la carte de la Belgique, ni que Liège a été la capitale d'une principauté épiscopale autonome, de 985 à 1789. Les voici : « L'insouciant voyageur [Grétry toujours à Liège, mais sur le point de partir à Rome] était le seul qui répandit un peu de gaieté dans le doux et calme intérieur flamand. » « […] Grétry [à présent à Rome] songea avec un charme mélancolique au ciel nébuleux de son cher pays, aux blondes Flamandes de Liège […]. » « […] il écrivait sans façon, dans le déshabillé d'un bon bourgeois de Liège, mais avec l'esprit naïf des riches natures. » Figure ici un renvoi à une note en bas de page, où on lit : « C'était un Flamand de Paris façonné aux belles manières et aux *concetti*. »

Serait-il possible qu'Arsène Houssaye, pourtant si cultivé et si instruit, ait toujours cru que tout ce qui ressortissait à la Belgique était obligatoirement flamand ?

Ah oui, ironie du sort, le fameux neveu, qui s'était opposé à ce que le cœur de Grétry soit transféré à Liège, se prénommait… Flamand !

Cela ne s'invente pas.

Grévisse, Maurice

Voir : *Bon Usage (Le)*.

Grooteclaes, Hubert

Alors même qu'il porte un patronyme bien belge, le photographe Hubert Grooteclaes (1927-1994) – Groote pour ses intimes et ses admirateurs – n'est guère connu en Belgique, si ce n'est dans la belle région de Herve et, plus particulièrement, à Aubel, sa ville natale, où les édiles communaux ont donné son nom au Centre culturel et où ont été éditées des cartes postales représentant certaines de ses œuvres. D'une manière générale d'ailleurs, les Belges, y compris les plus

curieux, ne connaissent guère les grands photographes modernes de leur pays, que ce soit Léonard Misonne, Charles Leirens, Willy Kessels, Georges Thiry, Marcel Lefrancq ou Roland d'Ursel, et encore moins ceux du XIXe comme Charles Neyt, qui a notamment fait le portrait de Charles Baudelaire et celui de Félicien Rops (dont il a été un ami proche).

La principale qualité de Groote, c'est qu'il a réalisé des photos ressortissant à plusieurs styles et à plusieurs techniques. Parmi ces dernières, il y a les « photographismes », résultats de manipulations opérées en studio sur des négatifs, et dans les années 1960, les fameuses et mémorables Golden Sixties. Avec leurs formes agressives et leurs couleurs criardes, ils symbolisent bien, me semble-t-il, l'état d'esprit de toute une époque glorieuse, sans cesse ballottée, surtout aux États-Unis et en Europe occidentale, entre la violence la plus radicale et la volonté de promouvoir une contre-culture de masse, en lieu et place de la culture élitiste : une Françoise Hardy hiératique et presque inquiétante, un Sammy Davis Junior à la physionomie traversée de stries rougeâtres, un tourneur de chez Citroën incroyablement amorphe avec ses petites lunettes pourvues de verres teintées, une jeune femme au corps fluet déformé à l'extrême, le bras droit replié sur sa poitrine, le bras gauche levé, criant : « Je ferai de mon pire », des coureurs cyclistes lancés dans un « sprint impossible », un ectoplasme vert pomme sur le point de s'étioler… Des images fortes, turbulentes. Des images *historiques*.

Mais le Groote que je préfère, c'est celui des flous – des flous en noir et blanc et des flous coloriés. Est-ce qu'avant lui un autre photographe avait déjà eu cette idée si peu orthodoxe de canoniser le flou ? De considérer le brouillardeux, l'indécis, le trouble et le vague comme une esthétique ? Oui, bien sûr, on peut penser aux pictorialistes et à Léonard Misonne, peut-être le plus remarquable d'entre eux, un Wallon comme Groote. Sauf que Groote, lui, ne cherche pas à imiter la nature, ne défend pas une conception de la photographie dont l'idéal serait d'équivaloir à la peinture traditionnelle par des moyens différents. Il voit le monde flou, il voit les paysages et les gens flous. Et il est convaincu que le flou est une dimension du regard, conscient que personne n'a, comme on dit, le compas dans l'œil, que l'œil du photographe, justement, est tour à tour celui d'un clairvoyant, d'un presbyte, d'un hypermétrope, d'un

anaglyptique ou d'un myope. Ce qui rappelle aussi que la photographie, l'aventure photographique, n'est jamais qu'une illusion, ne serait-ce que parce qu'elle montre la réalité à plat, qu'une quête forcenée de la lumière, la chose la plus impalpable, la plus immatérielle et, à un degré inouï, la plus intemporelle qui soit.

Voir : Leirens, Charles ; Misonne, Léonard.

Grumiaux, Arthur

Dans un article intitulé « Forme et dessin en musique » et paru dans *The World*, en date du 31 mai 1893, Bernard Shaw parle d'un concert au St Jame's Hall à Londres, au cours duquel le violoniste autrichien Hans Wessely jouait le *Concerto en mi mineur op. 64* de Felix Mendelssohn. « Mendelssohn, écrit-il, ne réussit pas tout à fait à Wessely. Le style de ce compositeur méticuleux et élevé avec le plus grand soin possède une qualité qu'on est bien obligé d'appeler de la "distinction". » Et d'ajouter que cet interprète-là en est vraiment dépourvu.

Cette « distinction », la *suprême* « distinction », je l'ai trouvée, ou plutôt, je l'ai bel et bien *entendue* chez Arthur Grumiaux dans son interprétation du célèbre *Concerto* de Mendelssohn, la seule fois où j'ai eu le bonheur de le voir en chair et en os avec l'Orchestre national de Belgique, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en 1962.

Dans mon souvenir, le chef était André Cluytens, mais je n'en ai pas la certitude. À ce concert, où je m'étais rendu en compagnie de ma mère, Arthur Grumiaux a aussi donné, je crois, un des concertos pour violon de Mozart et le *Concerto* pour violon de Béla Bartók, avec la même *suprême* « distinction » – cette qualité qu'il est un des très rares violonistes à avoir possédée à la perfection au XX^{e} siècle, un peu comme si elle lui était consubstantielle, comme si elle lui avait été offerte, de droit divin, à sa naissance en 1921 (à Villers-Perwin, un village aux frontières du Hainaut et du Brabant) et comme si elle ne l'avait plus jamais quitté jusqu'à sa mort survenue à Bruxelles, en 1986, au retour d'un voyage en Suisse.

Et pourtant, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, j'ai

conservé de ce concert l'image d'un homme timide, presque gêné de monter sur la scène et de faire face à la salle, l'image d'un musicien qui se cachait derrière son violon, un Guarnerius, ainsi que je l'ai appris des années plus tard, mais avec lequel il était en parfaite et totale symbiose. Au vrai, ce soir-là, il m'a profondément bouleversé et, chaque fois que j'entends le *Concerto* de Mendelssohn, je le vois, lui, Arthur Grumiaux, je le vois et le revois au Palais des Beaux-Arts, tout inhibé, comme en retrait de l'orchestre et de l'assistance, mais faisant jaillir de son instrument les timbres les plus magiques. C'est ce que disent et répètent d'ailleurs tous les mélomanes, tous les critiques : la pureté du style, la beauté lumineuse de la sonorité, l'élégance du coup d'archet.

Les violonistes de talent n'ont pas manqué au XX^e^ siècle. Pourtant, dans mon palmarès personnel, Arthur Grumiaux arrive en tête. Et voilà pourquoi j'ai longtemps collectionné ses disques vinyle, jusqu'à posséder quatre versions différentes du *Concerto* de Mendelssohn, où, selon moi, personne ne l'a dépassé. Et personne non plus ne l'a dépassé dans l'intégrale des *Sonates pour violon et piano* de Beethoven, qu'il a interprétées avec la complicité de la merveilleuse Clara Haskil, cette pianiste « grise et cassée », pour reprendre ici les adjectifs d'Igor Markevitch.

Je n'ai qu'un regret le concernant : le peu d'intérêt qu'il a manifesté pour la musique de son temps et, plus généralement, pour la musique du XX^e^ siècle. En dehors d'Igor Stravinsky, dont il a enregistré le *Concerto en ré* avec le Concertgebouw d'Amsterdam sous la direction d'Ernest Bour, en 1966, en dehors d'Alban Berg, de Karol Szymanowski et de Béla Bartók, il ne s'est guère intéressé à d'autres compositeurs modernes, ni à des compositeurs qui lui ont été directement contemporains. Je m'étonne du reste qu'aucun d'entre eux n'ait écrit un concerto à son intention. En tout cas, dans la discographie d'Arthur Grumiaux, qui est abondante, je n'en vois pas, à l'exception des *Esquisses concertantes* de Marcel Quinet, en 1955, mais il ne s'agit pas là d'un concerto pour violon au sens exact du terme.

Guerre de la vache (La) et les Ronds du Hainaut

« Route Guerre de la Vache » : la première fois que j'ai vu cette inscription sur un panneau de signalisation entre Andenne et Ciney, dans cette belle région de la Wallonie qu'on appelle tantôt le Condroz namurois, tantôt le Namurois condrusien, j'ai écarquillé les yeux. Après avoir effectué quelques recherches, j'ai découvert une histoire, qui dépasse l'entendement et que même un romancier doté d'une imagination des plus fécondes aurait sans doute éprouvé toutes les peines du monde à concevoir.

L'histoire en question commence en 1273, à une époque où les tensions n'arrêtent pas de s'accumuler entre la principauté de Liège et le comté de Namur, deux contrées voisines et rivales. Un beau matin, un paysan du nom d'Engoran habitant au village de Jallet (rattaché à la commune d'Ohey depuis 1977) a la drôle d'idée de voler une vache à un bourgeois de Ciney puis, quelques jours plus tard, d'aller essayer de la vendre au marché d'Andenne. Or ce bourgeois s'y trouve aussi et, bien entendu, il reconnaît tout de suite la bête qui lui appartient. Déployant diverses ruses et stratagèmes, il réussit à attirer Engoran sur le territoire du baillage de Ciney. Arrêté, puis sommairement jugé par un tribunal de pacotille, Engoran y est pendu sur-le-champ.

Du coup, le seigneur de Goesnes, dont dépendait Engoran, réunit des hommes armés et organise une expédition punitive. Ce qui provoque aussitôt une violente riposte du bailli de Ciney, avec l'aide des sires de Celles et de Spontin. De fil en aiguille, la région entière est à feu et à sang : une soixantaine de villages se livrent à des combats fratricides, sans qu'on sache jamais lesquels sont battus ni les lesquels sont victorieux. Massacres, pillages, razzias, incendies, viols, exécutions capitales – l'affaire dure deux longues années et provoque la mort de près de quinze mille personnes ! Quinze mille personnes pour une seule malheureuse vache ! Et il y aurait peut-être eu davantage de victimes si, en 1275, le roi de France Philippe III le Hardi n'était intervenu avec ses troupes et avait rapidement mis fin à ces irrationnelles et sanglantes hostilités.

À mon grand étonnement, je me suis aperçu que cette incroyable histoire de vache, qui a inspiré en 1964 à Roger Avermaete une pièce de théâtre en douze tableaux, n'était pas la seule du genre en Wallonie, au XIII^e^ siècle. Il y a aussi celle des Ronds du Hainaut, qui s'est déroulée sous le règne de Marguerite de Flandre, surnommée Marguerite la Noire. Ici, le héros s'appelle Gérard le Rond, un boucher

de Chièvres, et son histoire commence un jeudi avant la Toussaint lorsqu'il se rend au marché d'Ath, à six kilomètres de chez lui, pour acheter du bétail. Il fixe son choix sur un bœuf bien gras et fort beau, qu'il paye seize pièces d'or à un paysan de Ghislenghien. Sur le chemin du retour, il tombe sur neuf vassaux de Marguerite de Flandre, qui lui demandent de quel droit il a eu la témérité d'entrer sur leur territoire pour faire l'acquisition d'une provision destinée à la comtesse. Gérard le Rond a beau leur expliquer qu'il a acheté la bête avec des deniers comptants, les neuf vassaux n'en démordent pas. Puis, comme Gérard le Rond continue de plaider sa cause de bonne foi, ils se jettent sur lui et le tuent à coups de poignard.

Rentrés dare-dare à Chièvres, épouvantés, les deux domestiques de Gérard le Rond, qui ont assisté au meurtre, racontent aux six fils du boucher ce qui vient de se passer sous leurs yeux. Sans tergiverser, les six fils s'emparent de leurs coutelas et, pleins de rage, se rendent à Ath et dans les villages environnants pour retrouver les neuf vassaux, mais sans succès. Le lendemain, à Chièvres, ils mettent le cadavre de leur père sur un brancard et, devant une foule médusée, poussent des cris de douleur et de vengeance. Puis ils s'adressent aux chevaliers qui gardent la ville et leur demandent de les aider à mettre la main sur les coupables. N'obtenant aucun résultat, ils décident alors d'agir eux-mêmes. Ils recrutent soixante personnes et les munissent toutes d'arcs, de flèches, d'épées, de lances, de couteaux et de haches. Toute la bande prend pour insigne un O cousu sur leur capuche – une sorte de blason allégorique en souvenir de Gérard le Rond. De là, il va sans dire, ce nom curieux de Ronds du Hainaut.

Au bout de plusieurs jours, la « veille de la Saint-Martin », à Meslin, comme le renseigne la chronique rapportée par un certain A.-G. Chotin, les Ronds du Hainaut encerclent une maison, où se sont enfermés dix vassaux, et bientôt passent à l'attaque. Ces dix vassaux et trois de leurs valets sont égorgés. « On jeta leurs cadavres par les fenêtres, après quoi six femmes, qui se trouvaient au souper et poussaient des cris lamentables, furent saisies, garrottées et couchées sur des tables. À l'une on coupa le nez, à l'autre la lèvre supérieure, à la troisième la lèvre inférieure, à celle-ci une oreille, à une autre on fendit le menton, la dernière eut un œil arraché de son orbite » (*Mœurs populaires du Hainaut : récits et légendes*, 1879). Puis de Meslin, la terrible bande des Ronds du Hainaut gagne Arbres, où elle tue six

autres vassaux et mutile leurs femmes, avant d'aller à Lens, au sud de Chièvres, et d'y massacrer trois vassaux encore. Et de là, elle va se terrer dans des bois, non loin de Thuin, d'où elle ressort trois semaines plus tard pour perpétrer de nouveaux meurtres et mutilations et s'approprier le bétail de ses victimes.

On estime que les conjurés ont tué quatre-vingt quatre vassaux et que les rares qui leur ont échappé se sont réfugiés à Gand chez Marguerite de Flandre, en compagnie de nombreuses femmes affreusement défigurées, afin de se plaindre et de lui réclamer vengeance. « Elle eût pris alors contre le Hainaut, dit la chronique, une décision terrible s'il avait été en son pouvoir de le faire. Mais une guerre contre la Hollande était imminente et elle ne pouvait songer à autre chose. Elle jura, du reste, que sitôt la guerre terminée, elle porterait le fer et la flamme en Hainaut et châtierait rudement cette province rebelle. »

Hannut

Il n'y a pour ainsi dire rien à voir à Hannut, au croisement des provinces de Liège, du Brabant et du Limbourg. Mais on y trouve tout, absolument tout, tout ce dont pourrait avoir besoin le commun des mortels, vu que les boutiques et les magasins, les petits, les moyens et les grandes surfaces, y sont regroupés les uns à côté des autres, ou presque, au cœur de la ville et dans les zones commerciales toutes proches. D'ailleurs, les gens viennent y faire leurs courses à des kilomètres à la ronde, et le samedi, s'y retrouvent en masse. Ce qui signifie que ce jour-là, les rues de la ville et les routes environnantes sont pleines de voitures et donc que la circulation est fort ralentie, mais jamais trop. Et ce qui signifie également qu'ici, comme partout ailleurs en Belgique, on a construit, en quelques années à peine, moult ralentisseurs, casse-vitesse, cassis, plots, poteaux, ronds-points, carrefours giratoires – des aménagements dont je n'ai jamais su s'ils ont été réalisés pour sécuriser les automobilistes ou pour leur taper sur les nerfs.

Une fois par an, le premier dimanche d'août, il y a cependant quelque chose à voir à Hannut, quelque chose de spectaculaire : le pèlerinage de saint Christophe. D'où vient que ce saint, qu'on connaît aussi sous le beau nom de Christophore, soit justement le patron des automobilistes, des routiers, des autocaristes, des chauffeurs de bus, des motards et des cyclistes ? Les hagiographies racontent qu'il a vécu au IIIe siècle, qu'il a été martyrisé en Lycie et que ses reliques, après avoir été transférées à Tolède, ont été ensuite déposées à l'abbaye de Saint-Denis en France. On le représentait d'une taille gigantesque, portant l'Enfant Jésus sur ses épaules et traversant la mer, raison pour laquelle les statues de saint Christophe qu'on voit aujourd'hui dans les

églises sont en général énormes. Au Moyen Âge, les fidèles ont souvent eu recours à son intercession afin d'être préservés de la peste, quand elle faisait ses terribles ravages, et ensuite, par extension, d'être préservés de calamités, de catastrophes et de malheurs de toutes sortes : la foudre, la grêle, les inondations, les incendies, les maladies, les accidents et, bien entendu, la mort violente. De là à ce que saint Christophe devienne le patron des gens qui voyagent et qui vont par monts et par vaux…

J'ai essayé de savoir à Hannut pourquoi le pèlerinage de saint Christophe, créé en 1923, se déroule le premier dimanche d'août, alors que sa fête est célébrée le 21 août et qu'autrefois elle l'était le 25 juillet, mais sans succès. Le jour où j'y ai assisté, il pleuvait à verse et c'était comme si la petite ville n'arrêtait pas de pleurer, martyrisée à son tour par l'immense, l'interminable, le ronflant cortège des véhicules roulant au pas, défilant les uns derrière les autres devant l'église Saint-Christophe (elle renferme une statue polychrome taillée d'une seule pièce dans du chêne et haute de près de quatre mètres, la plus grande statue médiévale de Belgique) et recevant chacun la bénédiction de l'infatigable doyen (par bonheur, il était abrité).

Sous mon parapluie, le temps que je suis resté (une heure et demie environ), j'en ai vu des centaines : des limousines, des berlines, des voitures de sport, des roadsters, des cars, des fourgonnettes, des camions, des voitures de pompiers, des ambulances, des bétaillères, des tracteurs, des motos, des vélos… J'ai entendu quelqu'un non loin de moi dire que certains automobilistes passaient même à deux ou trois reprises devant le prêtre. C'était le cas de son oncle, qui avait accroché une médaille de saint Christophe au rétroviseur intérieur de sa voiture et qui ne manquait jamais de l'effleurer du bout des doigts avant de démarrer. Et il a ajouté qu'un de ses voisins défilait, lui, deux fois, une première fois à vélo, une seconde fois au volant de son 4 x 4 flambant neuf. Deux protections valent mieux qu'une, non ?

Henin, Justine

J'ai en mémoire une multitude d'images de Justine Henin, mais l'image qui domine toutes les autres est, bizarrement, celle d'une

défaite. On est en juillet 2007, à Wimbledon, quelques semaines après que ce petit bout de bonne femme a remporté pour la quatrième fois le tournoi de tennis de Roland-Garros (dont trois fois s'affilée), et la voilà en demi-finale. Ces dernières années, c'est devenu une habitude de la voir à ce niveau lors d'une importante compétition et des matchs du Grand Chelem. Aujourd'hui, son adversaire est, comme on dit, à sa portée : la Française Marion Bartoli, qui occupe le dix-neuvième rang sur le tableau final. Une drôle de joueuse, cette Marion Bartoli : entraînée par son père, elle a un service qui ne ressemble à aucun autre et un revers qu'elle exécute des deux mains d'une manière assez déconcertante. Mais il s'agit là de ses meilleurs atouts, et elle a en tiré parti dans toutes ses précédentes rencontres.

D'un bout à l'autre du premier set, Justine, Juju, la fiancée de toute la Belgique, est dans une forme éblouissante et son revers à elle, le plus beau du circuit selon John McEnroe, fait merveille. Je le trouve, de fait, époustouflant. Je n'ai pas le souvenir d'en avoir vu un pareil, ni chez Chris Evert, ni chez Martina Navrátilová, ni chez Monica Seles, ni chez Steffi Graf, ni chez Martina Hingis, ni chez aucune de ses concurrentes du moment, Kim Clijsters, sa grande et robuste rivale flamande, les sœurs Venus et Serena Williams, Maria Sharapova, Nadia Petrova, Amélie Mauresmo, Jelena Janković ou Patty Schnyder, cette Suissesse à la longue chevelure bouclée virant sur le roux, qui donne toujours l'impression de s'ennuyer sur un court de tennis et dont le lymphatisme est comme une injure à l'idéal prôné par le baron de Coubertin.

Tout va donc bien pour Justine. Tout continue également d'aller bien au début du deuxième set, quoique la très peu canonique Marion Bartoli n'ait pas l'air de vouloir capituler sans se battre bec et ongles. Bientôt, Justine mène 4-3 et c'est à son tour de servir.

La Belgique retient son souffle. Quelques minutes encore, et Justine aura atteint la finale de Wimbledon, où on ne voit pas qui pourrait l'empêcher de triompher. Je suis assis devant mon téléviseur et je me dis que cette fille, décidément, est une championne exceptionnelle. Une championne tout-terrain, qui plus est, capable de dompter chaque surface, la terre battue, le dur, le synthétique, le gazon. Incroyable.

Sauf que la belle chronique de la victoire annoncée commence à se gripper un peu et que, contre toute attente, Justine rate des coups qui, de mon canapé et à l'échelle de mon téléviseur, me semblent faciles. 4-4. Puis 5-5. Maintenant, elle a une balle de break. Impossible, me dis-je, qu'elle la manque. Depuis qu'elle est apparue sur le circuit international du tennis, elle s'est toujours distinguée par sa force de caractère – ce que les spécialistes appellent le mental. Un mental de feu. Un mental de *tueuse*. Eh non ! Marion Bartoli s'accroche et, deux jeux plus tard, elle remporte le set. Ce qui signifie qu'il y en aura un troisième.

Durant la minute trente de repos, la caméra s'attarde sur Justine. Tandis qu'elle passe et repasse sa serviette sur son visage en sueur, on voit bien que ses regards sont anxieux. C'est une expression que je ne lui connaissais pas, qui ne me rappelle rien qu'elle ait déjà montré auparavant, dans d'autres matchs de la WTA. Des regards anxieux et presque malheureux. À l'évidence, quelque chose vient de se casser et cela se sent. En tout cas, moi, je le sens. Au moment précis où l'arbitre annonce la reprise de la partie, me vient soudain la pénible certitude que Justice éprouvera toutes les peines du monde à vaincre son désarroi et à chasser les doutes qui l'assaillent.

Au troisième set de cette étonnante demi-finale, elle est méconnaissable. Timorée, frileuse, brouillonne, elle n'attaque plus, elle se contente de retourner les balles, mais elle les retourne mal, tantôt dans le filet, tantôt loin des lignes. Et le pire, c'est que plus les jeux défilent à l'avantage de Marion Bartoli, moins elle réagit. Même pas cet ultime sursaut d'orgueil qu'ont tous les sportifs lorsqu'ils constatent que la partie leur échappe. On dirait une cadette égarée

parmi les seniors, une joueuse inexpérimentée, maladroite, cherchant en vain à imiter une joueuse professionnelle.

Je suis triste, triste pour Justine, triste d'assister, en même temps que des millions d'autres gens aux quatre coins de la planète, au spectacle de sa déroute. Du reste, Marion Bartoli remporte presque malgré elle le troisième set 6-1 – un score sans appel et douloureusement logique si on tient compte de la *physionomie* du match. Elle est folle de joie – trop folle à mes yeux, par trop démonstrative, déplaisante même à force de manifester sa joie et de sauter comme un cabri sur son petit nuage. C'est peut-être ce qui lui fait perdre la finale face à Venus Williams. Mais six ans plus tard, plus cabri que jamais, elle gagne le tournoi de Wimbledon, opposée à l'inconstante Allemande Sabine Lisicki.

Ce jour-là, j'ai immédiatement pensé à Justine Henin et les images de sa pénible et incompréhensible défaite de 2007 ont défilé dans mon esprit. Aussi curieux que cela puisse paraître, j'aurais juré qu'elle venait tout juste de se produire.

Hennepin, Louis

Je devais avoir treize ou quatorze ans quand j'ai lu *Louis Hennepin, explorateur du Mississippi*, un livre de l'historien Georges-Henri Dumont (1920-2013) paru chez Durendal à Bruxelles, en 1951. À mes yeux, c'était un étonnant roman d'aventures, qui aurait pu être écrit par James Fenimore Cooper, ou même une sorte de Bob Morane se déroulant au XVII^e^ siècle en Amérique du Nord, avec des bons et des méchants, des explorateurs blancs et des Peaux-Rouges, des batailles, des naufrages, des intrigues, des crimes et des décors inouïs. Ce n'est que des années plus tard que j'ai su que Louis Hennepin avait bel et bien existé et qu'il avait, de fait, mené une existence extraordinaire.

Le personnage est un beau mélange de certitudes et de points d'interrogation. On sait ainsi qu'il est né en 1626 à Ath (où une rue et une pompe portent son nom), qu'il est entré dans l'ordre des Récollets et qu'après la prise de Béthune, en 1659, il a été nommé aumônier dans les armées de Louis XIV, avant d'être envoyé en Nouvelle-France avec trois autres récollets et l'illustre explorateur normand René-

Robert Cavelier de La Salle (1643-1687). Il est resté plusieurs années au Québec, où il s'est familiarisé avec les langues parlées par les Indiens, et, en 1678, il a atteint les chutes du Niagara. Et puis on sait que, deux ans plus tard, il a descendu la rivière Illinois jusqu'à l'embouchure du Mississippi. De retour en France, il a publié à Paris, en 1683, un premier ouvrage important, *Description de la Louisiane, nouvellement découverte au sud-ouest de la Nouvelle-France par ordre du Roy*, qui lui a valu d'être accusé d'imposture et d'être considéré comme un « séraphique *forfante* » (hâbleur, vantard), un « franc fripon » et un « vrai loup ». Il s'est alors réfugié aux Pays-Bas, où il a fait paraître *Nouvelle découverte d'un très grand pays situé en Amérique entre le Nouveau-Mexique et la mer Glaciale* en 1697 et *Nouveau voyage d'un pays plus grand que l'Europe* en 1698. Tout indique qu'il s'est ensuite exilé à Rome et qu'il a fini ses jours en 1701, ou peu après, dans un couvent de récollets.

Dans ses écrits qui ont été des grands succès de librairie, le père Louis Hennepin s'est targué d'avoir été le premier Blanc à avoir atteint les chutes du Niagara et d'avoir aussi été le premier à explorer le Mississippi, depuis son embouchure dans le golfe du Mexique jusqu'aux environs du lac des Bois, quatre ans avant René-Robert Cavelier de La Salle. De nombreux travaux effectués par des chercheurs américains et européens ont montré que les deux prétentions étaient infondées et que, notamment, la relation de la descente du Mississippi faite par Louis Hennepin constituait un plagiat. D'aucuns disent d'ailleurs que cette dernière se révèle un tissu d'invraisemblances et d'absurdités. C'est le cas de Jean Delanglez (1896-1949), un jésuite belge originaire de Mouscron, qui a taxé Louis Hennepin de « faux témoin », ne serait-ce que parce qu'il a décrit la descente du Mississippi comme s'étant déroulée en dix jours, alors qu'elle aurait dû lui prendre deux mois au minimum. Et c'est le cas de Jean Stengers (1922-2002), sans doute le meilleur historien belge depuis Henri Pirenne.

Il n'y a rien de toutes ces accusations dans le livre hagiographique de Georges-Henri Dumont que j'ai lu quand, je le rappelle, j'avais treize ou quatorze ans comme si j'avais entre les mains un Bob Morane ou un de ces romans d'aventures, dont Arthur Conan Doyle a le secret et que j'ai toujours aimés, ou peut-être un flamboyant roman historique d'Alexandre Dumas, genre *Le Comte de Monte-Cristo*. Autant

dire que j'ai tenu à l'époque et que je continue de tenir aujourd'hui l'étrange Louis Hennepin, le premier explorateur belge, pour un héros de fiction. Quelles sont les figures qui vous marquent le plus au commencement d'une vie de lecteur : les héros réels ou les héros imaginaires ?

Hergé

L'unique fois où j'ai vu Hergé (1907-1983) dans ma vie, c'est à l'inauguration de la Foire du livre de Bruxelles en mars 1972. Il était en grande conversation avec le roi Baudouin et ils avaient l'air de deux vieux copains qui ne s'étaient plus retrouvés depuis des lustres et qui avaient énormément de choses à se dire. Soudain, ils ont éclaté de rire à l'unisson, et c'est à ce moment-là que j'ai réalisé à quel point la bouche et les dents du créateur de Tintin étaient énormes. À croire qu'il était en proie à une violente crise d'hilarité et qu'elle serait inextinguible. Je me suis dit que ce monsieur si célèbre devait être un authentique rigolo, quelqu'un qui rigolait pour un rien et qui, sans conteste, adorait les bonnes blagues. Est-ce que le roi Baudouin venait de lui en raconter une de derrière les fagots ?

« Hergé donne à rire », a écrit Michel Serres en 2000 dans *Hergé mon ami*, où il confesse qu'il n'a pas connu un « plus grand » homme, ni un homme « plus respectable » que lui, et qu'il a plus appris en lisant les albums de Tintin que dans des ouvrages théoriques – et plus en particulier sur le fétichisme dans *L'Oreille cassée* que chez Freud. Je ne fais pas partie de l'imposante cohorte des adulateurs d'Hergé, mais je dois reconnaître qu'il est effectivement un extraordinaire humoriste, et que c'est à coup sûr par l'humour, et à travers l'humour, que les aventures de Tintin et Milou ont touché des publics aux quatre coins du monde. Un humour universel en quelque sorte, comme celui de Charlie Chaplin et celui de Laurel et Hardy, que les gens ne se lassent pas d'admirer, quel que soit leur âge, qu'ils aient sept ou soixante-dix-sept ans, où qu'ils habitent et quelles que soient les différences de civilisation, d'éducation et de culture. Je crois du reste que l'humour d'Hergé est un humour double puisqu'il s'exprime avec un égal bonheur à la fois par l'image et par le texte. Ce qui est déjà présent, on

ne le souligne pas assez, mais sur un autre registre, chez James Ensor.

Tout universel qu'il soit, cet humour n'en demeure pas moins marqué par la Belgique et, plus encore, par Bruxelles, Hergé s'étant constamment amusé à truffer son œuvre de *private jokes*, de « clins d'œil à ses seuls compatriotes », comme l'a relevé Bernard Marlière dans son *Anthologie de l'humour belge* (2012), « expressions intelligibles par quelques milliers de lecteurs belges avertis, sur des millions de francophones qui ont dévoré ses ouvrages ». Il existe ainsi toute une terminologie tintinesque, dont les bases sémantiques sont le plus souvent bruxelloises et qui, pour l'essentiel, est formée de mots hybrides, tantôt des mots flamands francisés, tantôt des mots français flamandisés, tantôt encore des localismes qu'Hergé détourne selon son bon plaisir, mais sans pour autant que leur utilisation ne constitue un obstacle pour la compréhension et l'intelligibilité du récit.

Il n'est pas inintéressant de savoir, par exemple, que l'invocation « Par le Babluth sacré » qui figure dans *Les Cigares du pharaon* dérive de « babelutte », une variété de caramel à base de sucre d'orge et de miel vendue sur la Côte belge, ni que la formule de salutation « karah bistouï » utilisée par Kaloma, un personnage de *L'Oreille cassée*, dérive, elle, de « carabistouille », un savoureux terme auquel ont souvent recours les francophones en Belgique quand il est question de balivernes ou de sottises. Et il n'est pas davantage inintéressant de savoir que dans *Tintin au pays de l'or noir*, le nom de Youssef Ben Moulfrid est un succédané de « moules frites », le puits de Bir El Lambik un succédané de « bière lambic » et le cheik Bab El Ehr un succédané de « babeleir », un terme désignant à Bruxelles une personne qui radote et raconte n'importe quoi. Encore qu'on puisse sourire en sachant que certains lieux évoqués dans *Tintin au Tibet* sont des calembours forgés sur le nom de communes belges : Pôh-Prying venant de Poperinge, Wei-Pyiong de Wépion et Kor-Bijoing de Corbion…

Ce ne sont pas les essais approfondis qui manquent sur ce thème. Je pense au remarquable *Tintin, ketje de Bruxelles* (2004) de Daniel Justens et Alain Préaux, ainsi qu'à l'étude de Jean-Pierre Vanden Branden dans *Regard amoureux sur le parler bruxellois* (2014). Ce dernier relève au passage que certains phylactères des premiers albums d'Hergé contenaient des bruxellismes, « voulus ou inconscients », qui ont été corrigés par la suite. Il cite deux exemples tirés du *Secret de la Licorne*, dont l'édition originale date de 1943 et où l'un des frères Loiseau, à la poursuite de Tintin dans les caves du château de Moulinsart, s'écrie : « Il n'aura pas eu difficile de se cacher. » La phrase deviendra plus tard : « Il n'aura pas eu de difficultés à se cacher. » Second bruxellisme proféré cette fois par un des Dupondt, alors qu'il vient de chuter dans un escalier : « Je suis déjà en bas. » Les rééditions postérieures rectifieront : « Je suis déjà descendu. »

Comme je mentionne ici Moulinsart (réplique du château de Cheverny), je précise qu'en Wallonie, « sart » est employé comme un synonyme d'« essart » et qu'il apparaît dans le nom de certaines localités wallonnes aussi bien comme désinence que comme préfixe. On en dénombre une quarantaine, surtout dans le Brabant wallon, où se situe l'indécouvrable château dans lequel, entre deux escapades au bout du monde, résident Tintin, le capitaine Haddock et Milou : Rixensart, Maransart, Hannonsart, Sart-Risbart, Sart-Mélin, Sart-Dames-Avelines, Sart-Messire-Guillaume, Vieux Sart… La plus connue des « sarts » est probablement Bernissart, une commune du Hainaut, dans le sous-sol de laquelle, en 1878, des mineurs ont découvert les squelettes fossilisés d'un troupeau d'iguanodons. Hergé y a-t-il songé en inventant Moulinsart ? A-t-il eu en tête de réaliser un jour une

aventure de Tintin qui aurait un substrat préhistorique, des années avant *La Vallée des Brontosaures* (1955), un des romans mettant en scène Bob Morane écrits par Henri Vernes, des années avant *Jurassic Park* (1993) de Steven Spielberg, justement grand admirateur d'Hergé et réalisateur du curieux film (que je n'ai pas apprécié) *Le Secret de la Licorne* (2010) ?

Les tintinologues, qui forment une caste savante, se sont longuement penchés, une grosse loupe à la main, sur les dessins des albums de *Tintin* afin d'y trouver des traces de Bruxelles, sachant fort bien qu'Hergé adorait la ville, qu'il aimait y flâner et qu'il n'hésitait pas à parler le marollien, le dialecte bruxellois le plus répandu dans les premières décennies du XX^e^ siècle. Ils n'en ont repéré qu'une seule : la gare du Nord, place Rogier. Laquelle gare, achevée en 1846, apparaît en effet sur une planche représentant le retour triomphal de Tintin et de Milou, au terme de leurs tribulations en URSS. C'était en 1930. Les tintinologues bruxellois ne peuvent la regarder qu'avec un pincement au cœur, vu que les bâtiments de cette gare ont été démolis en 1955 et qu'à leur place s'élève un building, tocard à souhait.

Herve

Contrairement à ce que prétend la publicité, l'autre pays du fromage, ce n'est pas la Hollande, c'est la Belgique : elle compte autant de variétés de fromages que la France – des fromages frais, des fromages à pâte molle, des fromages à pâte demi-dure, des fromages à pâte dure, des fromages fondus… J'ai interrogé plusieurs personnes autour de moi pour savoir quel était, selon elles, le fromage belge le plus typique. Presque toutes, sans la moindre hésitation, m'ont répondu le herve. Produit, bien entendu, au pays de Herve (on parle aussi indifféremment du plateau de Herve), il était déjà connu au XVI^e^ siècle et, depuis cette époque lointaine, il a toujours été très apprécié par les amateurs et les gastronomes. Tellement même qu'au cours des siècles qui ont suivi, dans la principauté de Liège, il a parfois servi de monnaie d'échange et de moyen de paiement pour certaines rentes ou certaines dettes. En 1830, il devait retenir l'attention du poète anglais Robert Southey (1774-1843), qui a noté dans *Le Pèlerin*

de Waterloo : « Ces fromages, aussi infects d'odeur qu'ils sont délicieux de goût, ont été façonnés de la forme et de la taille de briques ordinaires et, dans les carrioles tirées par de robustes chevaux ardennais, ils sont fort joliment disposés sur la paille. »

« Infects d'odeur » : c'est, de fait, une des principales caractéristiques du herve (le herve traditionnel est à base de lait de vache cru), et elle ne plaît pas nécessairement à tout le monde (à l'instar, par exemple, de la boulette d'Avesnes dont je raffole et devant laquelle de nombreux Nordistes font… la fine bouche). Un chef bruxellois, qui a pignon sur rue et qui veille à sa renommée, est d'ailleurs allé jusqu'à proscrire le herve dans son établissement, sous prétexte que sa « puanteur » était insupportable et qu'elle « contaminait » les autres fromages présentés sur un chariot à sa « fidèle » et néanmoins « aimable » clientèle. J'ai pu d'ailleurs remarquer à ce propos qu'on ne voit pas souvent du herve dans les restaurants de Bruxelles et de la Flandre, où on lui préfère d'autres sortes à pâte molle comme le ettekees (que les spécialistes vantent en se pinçant les narines), le schepkaas (son affinage dure six mois en cave au minimum), le potkaas (ou pottekees), le plattekees, le pajotter, le thorout (ou torhout) ou le wijnendale, quand ce ne sont pas carrément, et plus généralement, des fromages français (surtout), hollandais ou suisses.

Dans les années 1950, les producteurs laitiers du pays de Herve approchaient les cinq cents. Ils n'étaient plus qu'une soixantaine trente ans plus tard. Les marques qu'ils commercialisaient, et dont certaines existent toujours, portent de jolis noms champêtres qui rappellent que la région est une des plus belles de la Belgique et qu'elle offre des panoramas ruraux exceptionnels : les Beaux Prés, le Fleur'bon, l'Exquis, le Crâmeû, le Pastourel, le Bonherve, le Trou d'Sottai, un nom provenant d'une vieille légende selon laquelle des petits lutins bienfaisants, les sottais, habitaient dans des grottes aux alentours de Verviers (le Trou d'Sottai sera élu fromage de l'année en 1982 et en 1983)… Aujourd'hui, plus de quatre-vingt-quinze pour cent des marques appartiennent à Herve Société et fabriquent leur fromage avec du lait de vache pasteurisé.

Hit-parade

À intervalles plus ou moins réguliers, des journaux, des hebdomadaires et des émissions de télévision invitent leur public à répondre à une question bateau du genre : quel est le plus beau film de l'histoire du cinéma, quelle est la plus belle chanson en français ou la plus belle chanson en anglais, quelle est la plus belle plage de sable fin du monde, quel est le meilleur restaurant du monde, quel est le meilleur footballeur, le meilleur pilote automobile ou le meilleur nageur du monde, etc. ? C'est une variante, à très grande échelle, du jeu tout aussi bateau de l'île déserte : quels sont les trois livres ou les trois disques que vous emporteriez avec vous sur une île déserte, à supposer que vous deviez vous y installer un jour ? Je remarque au passage qu'on ne vous demande jamais quels sont les trois tableaux que vous emporteriez. En ce qui me concerne, je me vois mal, je l'avoue, sous un palmier en train de contempler – je prends un exemple – *L'Entrée du Christ à Bruxelles* de James Ensor. Sans compter que je devrais, au préalable, dérober cette extraordinaire peinture au Getty Museum de Los Angeles… Mission impossible. Mais trêve de plaisanterie : qu'est-ce que j'irais faire sur une île déserte, fût-elle paradisiaque ?

Quels sont les plus grands Belges ? Bien entendu, les réponses varient selon qu'on pose la question aux francophones ou aux néerlandophones. C'est ainsi qu'en 2005, à la suite d'un show télévisé organisé de concert par la RTBF et par la VRT, les premiers ont classé dans leur top 10 Georges Simenon et Benoît Poelvoorde, et les seconds Ernest Claes et Jan Decleir, selon eux respectivement le plus grand écrivain et le plus grand acteur flamands. Trouver des personnalités de la vie culturelle francophone dans la liste des Wallons et des Bruxellois et, à l'inverse, des personnalités de la vie culturelle flamande dans celle des Flamands, voilà qui est parfaitement compréhensible. Ce qui ne l'est guère, c'est de ne pas retrouver des personnalités nationales importantes, et reconnues aux quatre coins de la planète, sur les deux listes.

Le cas du pharmacologue Paul Janssen (1926-2003), l'inventeur du halopéridol (un médicament contre les symptômes d'agressivité), est à cet égard très significatif. Il figure en troisième position dans le palmarès des Flamands (il est vrai qu'il venait de mourir et qu'on avait

alors beaucoup parlé de lui), mais n'apparaît même pas parmi les cent premiers noms cités dans le palmarès des francophones ! Et que dire de Georges Lemaître (1894-1966), ce chanoine né à Charleroi, professeur à la faculté des sciences de l'Université catholique de Louvain, membre de l'Académie pontificale, auteur, en 1927, des théories de l'univers en expansion qu'on appelle communément les théories du Big Bang, ce physicien et cosmologue qu'Albert Einstein en personne a rencontré à plusieurs reprises, et dont le nom n'apparaît qu'en soixante-dix-huitième position dans le palmarès des francophones ! Quant à Toussaint Fafchamps (1783-1868), il n'est mentionné sur aucune des deux listes, alors qu'il a inventé un engin qui a complètement révolutionné l'art de la guerre : la mitrailleuse – « arme de casemate destinée au flanquement [*sic*] des fossés, assemblage parallélépipédique de 50 canons se chargeant par la culasse et tirant des cartouches amorcées en salves ».

J'en conviens, ce genre de questionnaire n'a aucune valeur objective, les personnes qui y répondent ne se basant dans leur réponse que sur ce qu'elles connaissent et, neuf fois sur dix, en fonction de ce que leur propose l'actualité : il n'est jamais que le reflet de l'opinion publique, à un moment ou à un autre de son évolution et de son histoire. Mais n'est-ce pas là précisément la raison pour laquelle on aurait tort de le déprécier et de le jeter aux orties ?

Tout hit-parade est un palimpseste. Derrière Benoît Poelvoorde, que j'apprécie, je vois une galerie d'acteurs disparus, qui ont été comme lui très populaires de leur vivant, mais dont on ignore souvent aujourd'hui qu'ils sont belges : Jean Servais, Victor Francen, Fernand Gravey, Jacques Castelot, Raymond Gérôme… tous absents du classement de 2005. Et derrière Jean-Pierre et Luc Dardenne, je vois Jacques Feyder, pareillement absent, bien qu'il ait réalisé des films majeurs tels que *Thérèse Raquin* (1928), *Le Grand Jeu* (1934), *Pension Mimosa* (1935) et *La Kermesse héroïque* (1935).

Depuis des temps immémoriaux, la notoriété et l'oubli se disputent les premiers rôles. Force est de constater que l'oubli, coriace et intraitable, a presque toujours le dessus.

Horta, Victor

Le génie de l'architecte Victor Horta (1861-1947), on le mesure pleinement quand on prend place dans la salle Henry-Le-Bœuf du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (des incultes l'ont rebaptisé du nom asexué de Bozar) et qu'on y assiste à un concert. Peu importe lequel : musique classique, musique contemporaine, musique ethnique, jazz, variété française, rock… Où qu'on se trouve dans cette superbe salle ovoïde et incurvée de plus de deux mille sièges, qu'on soit au parterre ou au deuxième balcon, devant l'estrade ou quarante mètres plus loin, l'acoustique y est parfaite. Sidérante de perfection.

Et dire que Henry Le Bœuf (1874-1935), un banquier mélomane bruxellois, nommé administrateur des Concerts populaires après l'armistice et à l'origine de l'exécution en concert à Bruxelles du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky en 1923 (les deux hommes ont échangé une correspondance), l'ambitieux président de l'association sans but lucratif qui avait été créée en 1919 pour doter la capitale belge d'un Palais de tous les arts, et dire que Henry Le Bœuf avait décrété que Victor Horta ne connaissait rien en matière d'acoustique et qu'il avait demandé à certains de ses proches collaborateurs de lui remettre un rapport sur cette question, avec les plans détaillés des grandes salles européennes ! Lui, il aurait bien vu une salle de forme rectangulaire, assez classique en somme, pour ne pas dire assez banale. C'est à peine d'ailleurs s'il faisait confiance à Victor Horta, le maître d'œuvre du projet, et s'il avait réalisé à quel point la construction de ce Palais des Beaux-Arts de style Art déco était un extraordinaire tour de force architectural, car il fallait bâtir quarante salles réparties en trois niveaux sur un terrain ingrat – un sol sablonneux imbibé d'eau et en forte déclivité de huit mille mètres carrés, là où s'élevaient naguère des maisons insalubres et les vestiges d'anciennes fortifications, entre la rue Ravenstein et la rue Royale, en bordure du parc de Bruxelles !

Quarante salles sur trois niveaux, oui. Dont cette fameuse salle Henry-le-Bœuf (Victor Horta l'aurait conçue, dit-on, en forme de caisse de violon après une brève conversation avec Eugène Ysaÿe), une salle de musique de chambre, une salle de sculptures, des salles d'exposition de peintures, des salles d'accord, des salles de conférences, une rotonde, un foyer des chœurs, une bibliothèque, des bureaux, des magasins, des dégagements, des escaliers… Dans ses *Mémoires*, Victor Horta consacre une cinquantaine de pages au Palais des Beaux-Arts achevé en 1928 et ne dissimule pas les conflits qui

l'ont opposé à tout moment à Henry Le Bœuf. Il relate ainsi une décision de ce dernier consistant à confier la décoration des salles de musique à un peintre. « Vous ne connaissez pas la décoration, dit-il non sans arrogance à l'architecte ; il faut que le Palais soit beau ; vous seriez mon frère que je ne vous confierais pas le travail. » « Un cas semblable incite à flanquer des gifles, écrit Victor Horta, mais la prudence me retint car, en agissant ainsi, j'eusse donné à Le Bœuf des raisons pour m'empêcher de finir l'architecture si importante des gradins, d'où dépendait la vue de l'orchestre pour la plupart des auditeurs. Et puis c'eût été s'attribuer des connaissances contestables pour ceux qui ne connaissaient pas mon passé et qui n'auraient pas hésité à souligner la différence existant entre le décor d'une maison et celui d'un Palais. »

Cette incompréhension, Victor Horta l'a rencontrée durant toute sa longue carrière d'architecte, de 1883, date de ses premiers projets, à sa mort survenue à l'âge de quatre-vingt-six ans. On peut du reste se demander jusqu'à quel point elle ne cristallisait pas une hostilité larvée envers sa propre personne, quels que fussent les styles auxquels il s'est attaché et les types de réalisations (environ cent soixante) dont il a eu la charge : maisons individuelles, villas, monuments funéraires, socles de statues, ateliers, grands magasins, pavillons d'exposition, l'hôpital Brugmann à Laeken, le musée des Beaux-Arts de Tournai, le Mémorial du roi Albert I^{er} à Marche-les-Dames, sa statue équestre à Liège, la maison Waucquez, devenue le Centre belge de la bande dessinée (également appelée musée de la Bande dessinée), rue des Sables à Bruxelles, ou d'autres bâtiments bruxellois comme la gare centrale et, justement, ce Palais des Beaux-Arts qui, vu de l'extérieur, ne donne pas l'impression d'être un édifice monumental, si spacieux, si fonctionnel et si original. Et si *beau*.

Comme si on avait voulu injurier Victor Horta et lui signifier sans détour qu'on n'avait aucune considération pour ses trouvailles architecturales, diverses salles du Palais ont servi de son vivant à une foule de manifestations totalement éloignées des choses de l'art : des concours de bridge, de coiffure, des thés dansants, des fêtes de charité, des congrès de cruciverbistes, des salons automobiles, des foires de produits alimentaires… À une certaine époque, on allait même avancer l'idée de transformer la salle de sculptures en casino ! Injure suprême, en 1972, cette salle de sculptures deviendra un hall d'animation avec l'aménagement d'un vaste dispositif formé de tubes métalliques, son concepteur, l'architecte Lucien Jacques Baucher, occultant ainsi la magnifique verrière lumineuse et massacrant les dalles de marbre polychrome disposées sur le sol. J'ai eu la malchance, comme des milliers d'autres personnes, de me trouver à de multiples reprises au milieu de cette horreur (elle sera démantelée en 1996)… (Lors d'un déjeuner organisé à cet endroit à l'occasion d'un colloque sur Michel de Ghelderode, un morceau de viande m'est resté de travers dans la gorge, et j'ai failli perdre la vie. Peut-être à cause de ces affreuses structures tubulaires…)

Le plus terrible, c'est que Victor Horta a été le témoin direct et impuissant du saccage de plusieurs des immeubles qu'il a construits ou de leurs radicales transformations. S'il avait atteint l'âge de Nabuchodonosor, il aurait été atrocement malheureux de voir disparaître quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, surtout à Bruxelles, comme l'Innovation à la rue Neuve (il est vrai, à cause d'un tragique incendie), la Maison du Peuple à la place Émile-Vandervelde et la rue

Stevens, l'hôtel Aubecq et l'hôtel Roger-Verstraete de l'avenue Louise – des immeubles que deux guerres mondiales n'avaient pas réussi à anéantir.

Il n'y a pas de hiérarchie dans ces massacres, mais c'est assurément celui de la Maison du Peuple en 1964, le symbole de la lutte ouvrière en Belgique, qui est le plus scandaleux, d'autant qu'il est le fruit d'une décision prise en parfaite connaissance de cause par des politiciens et des dirigeants socialistes iconoclastes, malgré les protestations, les indignations et les pétitions surgies de toutes parts. Ce que Michèle Goslar, dans la somme qu'elle a consacrée à Victor Horta et qui a paru en 2012, appelle à juste titre « un crime de lèse-patrimoine ». Un double crime même, puisqu'il attente à la fois à l'histoire et à l'architecture nationales. Et comment a-t-on osé, peu de temps après, construire à la place de la Maison du Peuple une tour de béton d'une laideur affligeante ?

Quand on regarde aujourd'hui les photographies de la Maison du Peuple édifiée de 1895 à 1899, on se dit que l'Art nouveau a peut-être perdu là son ouvrage le plus marquant, le plus caractéristique. Une Atlantide en mille morceaux engloutie non par des forces majeures, mais par des crétins.

Voir : Art nouveau.

Hugo, Victor

L'immense phénomène littéraire qu'a été Victor Hugo aurait pu écrire un *Dictionnaire amoureux de la Belgique* et même un *Dictionnaire amoureux de Bruxelles*. De 1837 à 1871, il est venu dans le pays une bonne quinzaine de fois et, certaines années, il y a effectué de longs séjours. Après le coup d'État du 2 décembre 1851, il est ainsi resté près de huit mois à Bruxelles, où il s'est installé dans un appartement au numéro 27 (ou 26, selon les sources) de la Grand-Place (à cette époque, elle était également appelée place de l'Hôtel-de-Ville), un « galetas » où il a écrit neuf poèmes des *Châtiments*, *Histoire d'un crime* (du moins les quarante-quatre premiers chapitres du livre, qui n'a été publié qu'en 1877) et *Napoléon le Petit*. C'est au demeurant à Bruxelles

qu'a paru ce célèbre pamphlet (les mentions « Londres » et « Jeffs, libraire-éditeur » sont fictives). Comme ont également paru à Bruxelles, chez Lacroix et Verboeckhoven, *Les Misérables* en 1862, *William Shakespeare* en 1864, *La Chanson de la rue et des bois* en 1865, *Les Travailleurs de la mer* en 1866 et *L'Homme qui rit* en 1869. Ce qui tendrait à montrer, à démontrer, que trois des chefs-d'œuvre romanesques de Victor Hugo sont… belges.

On pourrait établir un passionnant guide touristique de la Belgique en ne prenant que des textes de Victor Hugo tirés soit de ses œuvres littéraires, soit de sa correspondance. Et on pourrait, de surcroît, l'illustrer avec des dessins et des lavis qu'il a lui-même exécutés au cours de ses voyages et qui seraient d'autant plus intéressants qu'ils concernent le plus souvent des sujets qu'il n'a pas abordés dans ses écrits ou qu'il n'a fait qu'effleurer : Courtrai, Léau, Thuin, Beaumont, Villers-la-Ville, Antoing, Belœil, Vielsalm, Laroche, Arlon…

Ce qui frappe peut-être le plus quand on lit ces textes, c'est qu'ils sont pour la plupart vibrants et enthousiastes – témoignages d'un homme qui ne demande qu'à être « ébloui », qu'à admirer des monuments et des paysages, qu'à se laisser emporter par ses coups de cœur. On le voit par exemple s'extasier en 1837 devant l'hôtel de ville de Bruxelles, qui est, à ses yeux, « un bijou comparable à la flèche de Chartres ; une éblouissante fantaisie de poète tombée de la tête d'un architecte ». « Et puis, dit-il, la place qui l'entoure est une merveille. À part trois ou quatre maisons que de modernes cuistres ont fait dénaturer, il n'y pas là une façade qui ne soit une date, un costume, une strophe, un chef-d'œuvre. J'aurais voulu les dessiner toutes l'une après l'autre. » La même année, il est séduit par Anvers : « Cette ville est admirable. Des peintures dans les églises, des sculptures sur les maisons, Rubens dans les chapelles, Verbruggen sur les façades, l'art y fourmille. On recule pour admirer le portail de l'église, on se heurte à quelque chose, on regarde, c'est un puits : un puits magnifique, en pierre sculptée et en fer ciselé, avec des statuettes et des figurines. De qui est ce puits ? De Quentin Metzis [*sic*]. On se retourne. Qu'est-ce que c'est que cet immense édifice avec cette belle devanture de la Renaissance ? L'hôtel de ville. On fait deux pas. Qui a dessiné cette grande façade rococo si flambante et si riche ? C'est Rubens [*inexact*]. Toute la ville est ainsi. » Et ailleurs de considérer Gand, « encore tout plein de Charles Quint », comme « une espèce de Venise du Nord »,

Tournai comme une cité « d'un immense intérêt », Ypres comme une ville qu'il aimerait habiter car elle est une « sorte de rencontre inattendue de la Flandre et de la Normandie », ou encore Bruges comme « une superbe ville, moitié allemande, moitié espagnole », malgré « force belles maisons à pignons » « hideusement badigeonnées », à l'instar « de l'intérieur des églises » – ce qui ne le surprend pas : « Il y a longtemps que je l'ai dit, le premier ennemi des églises, c'est le prêtre. »

En 1838, les descriptions qu'il donne des bords de la Meuse, de Liège, de Huy, de Namur ou de Dinant, et celles de la Vesdre et de Verviers sont tout aussi vibrantes. « Les bords de la Meuse sont beaux et jolis, écrit-il. Il est étrange qu'on en parle si peu. » Et lorsqu'il évoque la Vesdre, il ne peut contenir son lyrisme naturel : « Entre Chaudfontaine et Verviers la vallée m'apparaissait avec une douceur virgilienne. Il faisait un temps admirable, de charmants marmots jouaient sur le seuil des jardins, le vent des trembles et des peupliers se répandait sur la belle route, de belles génisses, groupées par trois ou quatre, se reposaient à l'ombre, gracieusement couchées dans les prés verts. Ailleurs, loin de toute maison, seule au milieu d'une grande prairie enclose de haies vives, passait majestueusement une admirable vache digne d'être gardée par Argus. J'entendais une flûte dans la montagne. »

Admirable : combien de fois Victor Hugo a-t-il utilisé cet adjectif dans ses textes sur la Belgique ? Est-ce que quelqu'un, hugolien ou hugolâtre, en a jamais fait le relevé ? On aurait cependant tort de croire que Victor Hugo se soit contenté de décrire une Belgique idéale, idyllique et merveilleuse, et qu'il n'ait pas cessé de la voir avec les yeux de Chimène. En réalité, il en a aussi stigmatisé les aspects négatifs et ne s'est pas privé de mettre l'accent sur ce qui le dérangeait ou ne lui plaisait pas. « Quant à la propreté flamande, voici ce que c'est, écrit-il notamment en août 1837 : toute la journée, toutes les habitantes, servantes et maîtresses, duègnes et jeunes filles, sont occupées à nettoyer les habitations. Or, à force de lessiver, de savonner, de fourbir, de brosser, de peigner, d'éponger, d'essuyer, de tripoliser, de curer et de récurer, il arrive que toute la crasse des choses lavées passe aux choses lavantes ; d'où il suit que la Belgique est le pays du monde où les maisons sont les plus propres et les femmes les plus sales. » Mais il ajoute : « Ceci soit dit en exceptant,

bien entendu, les belles dames, avec lesquelles je ne veux me faire d'affaires en aucun pays. » Une allégation qui ne manque pas de toupet, puisque Victor Hugo s'adresse ici à sa femme, à *son* Adèle, et qu'il lui laisse croire qu'il est un mari modèle, alors même qu'il vient d'arriver à Bruxelles en compagnie de Juliette Drouet, sa maîtresse.

Autre exemple que je tire de ses carnets, à la date du 8 janvier 1852 : « Mœurs à part. Il y a dans le bourgeois flamand quelque chose du vieux bourgeois gaulois. Rabelais rirait de leurs proverbes. Pour dire : *il pleut à verse*, on dit ici : *il pleut à la vache*. Le plus populaire des monuments de Bruxelles, c'est un enfant qui "pleut" ; une autre fontaine célèbre représente un bonhomme qui vomit. Quelque chose de jovial, d'obscène et de patriarcal. Les sénateurs vont à l'estaminet. Le soir, on voit attablés dans des bouges, au milieu d'une fumée rousse où l'on se meut presque à tâtons, les bourgmestres qui boivent des verres de *faro* et les premiers présidents qui fument leurs pipes. Nul ne se cache de hanter la rue des Crombras. Il y a dans cette rue-là un lupanar fameux, parmi beaucoup d'autres, dans le salon duquel resplendit dans un gros cadre doré le portrait en pied du feu roi des Pays-Bas, Guillaume, donné par lui-même. Il venait là tous les jours ; son nom fait larmoyer la matrone. »

Des années plus tard, à partir de 1865, il a toujours profité de ses nombreux déplacements dans la capitale du royaume pour rendre lui-même visite à des prostituées, rue de l'Association, rue de la Révolution, rue Royale, rue aux Choux, rue du Canon, rue de la Rivière et rue des Crombras (ces trois dernières rues n'existent plus). Il en a d'ailleurs noté les prénoms dans ses carnets intimes, non sans les masculiniser ni les travestir le plus souvent, selon son bon plaisir : Laurette, Eva, Rosalie, Constance, Simon pour Simone, Henri pour Henriette, Mathildacheaux pour Mathilde, Hann pour Anne, Berthel pour Berthe, Justin pour Justine, Horten pour Hortense… Ce qui, cette fois, tendrait à montrer, à démontrer, que les passades répétées du grand homme, au même titre que ses chefs-d'œuvre romanesques, ont été belges, elles aussi…

L'histoire d'amour admiratif entre Victor Hugo et la Belgique s'est mal terminée. Le 26 mai 1871, l'écrivain avait publié dans le journal *L'Indépendance belge* une lettre ouverte, où il proposait aux communards de venir se réfugier chez lui, 4, place des Barricades, à Bruxelles. Dans la nuit du 26 au 27 mai, une foule d'hommes,

farouchement opposés à cette audacieuse invitation, avaient envahi la place en poussant des cris : « À mort Victor Hugo ! À mort Jean Valjean ! À mort Clancharlie ! À la lanterne ! À la potence ! À mort le brigand ! Tuons Victor Hugo ! » Lequel rapportera les faits dans ses carnets intimes, à la date du 27 mai : « Cinquante ou soixante hommes armés de pierres et de bâtons ont assiégé pendant deux heures, la nuit, dans une maison, un homme de soixante-neuf ans, quatre femmes et deux petits enfants. J'étais sans armes. Je n'avais pas même une canne. J'ai vu de près cette vilaine mort, l'assassinat. L'assaut a eu trois reprises furieuses. Puis il y avait des silences. Dans les intervalles, j'entendais au fond de la place le chant du rossignol. » Et le lendemain : « Je reçois beaucoup d'injures anonymes. Les réactionnaires belges sont exaspérés contre moi. Que m'importe ! Je reçois aussi une foule de marques de sympathie. Ni le bourgmestre de Bruxelles, ni le ministre de France, ni le procureur du roi, ne sont venus place des Barricades constater le guet-apens de samedi. »

Le 30 mai, au petit matin, Victor Hugo allait recevoir un ordre d'expulsion en bonne et due forme signé par un gouvernement belge des plus frileux et ne souhaitant surtout pas mécontenter Adolphe Thiers et les Versaillais, qui avaient réprimé dans le sang l'insurrection des communards, à Paris. Le 1er juin, il devait gagner le Grand-Duché du Luxembourg et y rester jusqu'au 25 septembre 1871 – date de son retour en France et à Paris.

Les adresses belges de Victor Hugo sont nombreuses. Rien qu'à Bruxelles, outre la Grand-Place et la place des Barricades, où sur la façade de l'immeuble portant le numéro 4 figure une plaque commémorative, il y a notamment la rue d'Assaut (l'hôtel du Limbourg), la rue de la Violette (l'hôtel de la Porte Verte), la rue du Nord, la rue Neuve et le boulevard de Waterloo. Sans oublier la rue du Fossé-aux-Loups, où il n'aura logé que deux nuits avec sa famille, à l'hôtel de la Poste, à la suite des incidents de la place des Barricades. À quoi je pourrais ajouter les adresses des établissements qu'il a fréquentés, comme le Café des Mille Colonnes, qui était divisé en deux maisons distinctes, le café proprement dit donnant sur la place de la Monnaie et une pâtisserie réputée formant le coin de la rue des Fripiers, toutes deux décorées avec un luxe que les gazettes ont qualifié d'inouï et remplies de tableaux de maître, la collection personnelle du fondateur, le « père » Van Becelaer. Très connu au

XIXe siècle, en particulier pour être le premier établissement bruxellois à avoir été équipé au gaz, le Café des Mille Colonnes était le lieu de rendez-vous favori des artistes et des proscrits.

Voir : Voyages.

Humour

En 1953, paraissait chez Hachette, sous la direction de Pierre Daninos, un volume intitulé *Le Tour du monde du rire*. Il contient une trentaine de chapitres, chacun dévolu à un pays ou à une région, étant entendu qu'on ne rit pas partout des mêmes choses, que des anecdotes et des situations « font moins rire les hommes au sud du tropique du Cancer qu'au nord » et qu'existe « un stock considérable de bons mots qui ne passeront jamais la Manche, et d'autres qui ne franchiront jamais la Méditerranée ». Encore que pour établir une géographie du rire, il faudrait, comme l'a écrit Marcel Pagnol, non seulement « définir avec précision ce phénomène spécifiquement humain, en connaître les causes, en étudier les effets », mais en outre examiner ses variations et son évolution à travers les siècles, « selon les peuples et les climats ».

Je me suis bien marré en lisant le petit chapitre de ce livre sur le rire chez les Belges, signé Pierre et Renée Gosset, un couple d'auteurs très actifs dans les années 1950, 1960 et 1970, mais pas du tout parce que ce chapitre est drôle : seulement parce qu'il constitue un incroyable tissu d'âneries, de lieux communs, de préjugés stupides et d'ignorance inexcusable. Dès la première phrase, le ton est donné : « Le rire se porte gras en Belgique. » Puis, quelques lignes plus loin : « […] on rit gras. S'il fallait, comme un cocktail, reconstituer le dosage des composants qui font le comique chez nos bons voisins et amis, ce ne seraient ni le piment, ni le *spumante*, ni le fiel (Dieu merci !), ni le *bitter* qui en feraient le fond, mais bien une étonnante proportion d'éléments scatologiques. » Et ces deux pitres d'affirmer que le Belge est « rigoureusement imperméable au loufoque – et autres branquignols, farfelus et dugudus », ce qui est « rigoureusement » faux et ce qui montre bien que ce couple d'auteurs a ignoré l'existence des

Agathopèdes au XIXe siècle et celle de surréalistes comme Achille Chavée, Louis Scutenaire et, surtout, Marcel Mariën, coutumier de farces et attrapes, contrefacteur notoire et imposteur impénitent.

En 1969, dans l'avant-propos de son ouvrage *L'Humour des Belges* (Denoël), le dénommé Adam, déjà auteur d'un opus similaire sur l'humour juif, admettait qu'en France on se représentait volontiers le Belge bon vivant, « ne riant que d'histoires épaisses » et « scabreuses ». Mais il enchaînait aussitôt sur ces mots : « Et pourtant cette communauté vivant dans un espace restreint a sécrété au fil des siècles des formes d'humour parfaitement authentiques, différentes selon les régions, qui témoignent de toutes les nuances d'esprit, de toutes les qualités de sensibilité dont un peuple puisse être fier. » L'ouvrage en lui-même ne vaut pas tripette : des blagues consternantes, émaillées de belgicismes et de localismes douteux, où apparaissent des Belges caricaturés à l'extrême, qui s'appellent – forcément – Jef ou Jejke, Louisje ou Flupke, Léon ou Mimile, Van de Putte ou Beulemans… Difficile de faire plus crétin. Encore que l'anthologie *Sois belge et tais-toi* de l'improbable et mystérieux Van der Boute-en-Train, paru chez Garnier (l'éditeur des classiques !) en 1978, le soit tout autant, sinon davantage, avec des blagues à la Coluche du genre : « Un Belge a mis le feu à sa voiture. Il voulait avoir des vitres fumées… » « Un Belge a voulu peindre au pistolet. Il y a eu dix morts. » « Depuis qu'il s'est fait poser une dent en or, un Belge dormait dans un coffre-fort. » « Quand un Belge achète une chemise neuve, il fait recoudre les boutonnières car il croit que ce sont des trous. » « Les Belges pensent qu'on enterre les morts afin qu'ils repoussent. » « À quoi reconnaît-on une échelle belge ? Sur le dernier barreau, il y a écrit "Stop". » « On dit que les Belges sont intelligents. Le secret est bien gardé. » Savez-vous la différence entre les Belges et le mazout ? « Aucune, les deux polluent chaque été les plages françaises. » Et ainsi de suite !

Peut-on, sinon définir, du moins circonscrire l'humour belge, l'humour des Belges en général et l'humour des Flamands, des Wallons et des Bruxellois en particulier ? À l'instar de l'humour juif et de l'humour écossais avec lesquels il a des traits communs, il possède ses invariants. C'est, d'abord et avant tout, celui d'un petit pays et qui a conscience de l'être – un État qui, parce qu'il est petit, parce que sa souveraineté est liée aux avatars de l'histoire de l'Europe occidentale,

est parvenu à fourbir ses propres armes. Dont deux qu'il maîtrise avec beaucoup de brio : l'absurde et la dérision. Laquelle va parfois jusqu'à l'autodérision, le Belge ayant une grande faculté pour se regarder dans le blanc des yeux, mettre le doigt sur ses travers et se moquer gentiment, presque naïvement, de lui-même (James Ensor en est un remarquable exemple). En quoi, il y a bel et bien un humour belge, mais un humour dont la spécificité n'est réellement apparue que depuis la fin des années 1960, c'est-à-dire depuis que la petite Belgique a été remodelée, s'est régionalisée et s'est communautarisée. Au fond, et la chose s'apparente sans doute à un paradoxe, les diverses révisions constitutionnelles ont créé un climat propice à l'éclosion d'un humour de plus en plus décalé, de plus en plus absurde et, partant, de plus en plus caractéristique.

Je vois ainsi une différence entre l'humour des humoristes belges francophones nés avant la Seconde Guerre mondiale et celui des générations plus récentes, entre des humoristes comme Jean d'Osta, *alias* Fred Kazak, Virgile, *alias* Léon Crabbé ou Stéphane Steeman, *alias* Madame Gertrude, et des humoristes comme Albert Cougnet, *alias* Alain Soreil, Jean-Luc Fonck, *alias* Sttellla, François Pirette, *alias* Thierry Van Cauberg ou Philippe Geluck, *alias* Le Chat et le Docteur G. Et je pourrais ajouter ici les noms, avec ou sans *alias*, de Jan Bucquoy, Picha (Jean-Paul Walravens), Frédéric Jannin, Stefan Liberski, Claude Semal, André Lamy, Pierre Kroll, Yolande Moreau, Benoît Poelvoorde, les Frères Taloche (Bruno et Vincent Counard), François Damiens, Virginie Hocq, Stéphane De Groodt, l'auteur de *Voyages en absurdie* (2013) et de *Retour en Absurdie* (2014), Bruno Coppens, Zidani, Gilles Dal (auteur, en 2013, de *Comment devenir belge en 10 leçons*), Jérôme de Warzée (Jérôme Lemaire), Nawell Madini…

Dans son livre *Geluck se lâche* publié en 2009 (Casterman), recueil de « textes et dessins impolis », l'inventeur du Chat et du Docteur G a donné sa profession de foi d'humoriste. « Faire poiler ses contemporains demande un renoncement de soi de tous les instants. Découvrir à froid, le matin, que le point commun entre un robot et une sauce napolitaine est qu'ils sont tous les deux automates, nécessite un mental d'acier. […] L'aspirant plaisantin doit être capable de rire de tout, même des sujets qui ne font rire personne. Le postulant pince-sans-rire ne peut pas craquer face une vraie tête de lard à je-te-tiens-tu-me-tiens-par-la-barbichette. Le candidat amuseur exhumera la drôlerie de chaque mot, de chaque objet, de chaque sentiment. Dieu a créé toute chose, le bouffon doit s'amuser de chacune d'entre elles. » Dans cette optique, surenchérit Philippe Geluck, il importe d'envoyer le raffinement au diable et de se lâcher sans la moindre retenue !

Le lâchage intégral : ce pourrait être la principale propriété de l'humour belge, de l'humour belge *new look*, de l'humour belge de la Belgique postunitaire.

Voir : Agathopèdes.

Huybrechts, Albert

La ville de Dinant est la patrie de deux grandes figures musicales. La première, tout le monde la connaît : Adolphe Sax (1814-1894), l'inventeur du saxophone, sans lequel, comme l'écrit Marc Danval dans son *Histoire du jazz en Belgique* (2014), « Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker ou John Coltrane n'auraient jamais existé ». La seconde, tout le monde devrait la connaître : Albert Huybrechts. Né en 1899 et mort en 1938, emporté par une crise aiguë d'urémie, il est le type même du musicien maudit. À la mort de son père (un violoncelliste), en 1921, il est obligé de pourvoir aux besoins de sa famille, sous la houlette d'une mère qui l'empêche de s'épanouir et de voir du monde (et en particulier des femmes). Et bien qu'il suive des cours au Conservatoire de Bruxelles (parmi ses professeurs, il y a Joseph Jongen et Ernest Closson) et veille sans cesse à se perfectionner, bien qu'il se familiarise avec les œuvres de Claude

Debussy, Maurice Ravel, Arnold Schoenberg et Béla Bartók, il passe le plus clair de son temps à donner des cours de piano et à jouer dans des orchestres de variétés et des music-halls.

Comme pour échapper à cette existence qu'il juge médiocre et qui contrarie ses désirs, il nourrit toute une série de projets plus ou moins bizarres. Par exemple, se lancer dans un commerce de piano d'occasion. Ou installer une champignonnière, ou bien encore élever des dogues allemands. Et même ouvrir une école de musique en Albanie (il adresse d'ailleurs à cette fin une missive au roi Zog I^{er}, restée évidemment sans réponse). Il est aussi fasciné par les courses de chevaux et n'hésite pas à multiplier les paris, nonobstant le très peu d'agent dont il dispose (et avec lequel il fait aussi en Bourse des placements hasardeux). Et puis, et puis surtout, il se sent mal dans sa peau, mal dans sa tête. Mal avec autrui.

Ce mal-être profond, on le ressent quand on écoute la musique d'Albert Huybrechts, entièrement nourrie (à peine vingt-cinq opus), pour reprendre ici les termes du musicologue Robert Wangermée, « d'une mélancolie amère et d'une inquiétude morbide » – des sentiments qu'on retrouve à la même époque chez Alban Berg. C'est ce que traduisent en tout cas sa *Sonate pour violon et piano* écrite en 1926, qui a obtenu le prix Coolidge, et son *Quatuor à cordes n^{o} 1*, auquel a été attribué la même année le Grand prix du Festival d'Ojai Valley, en Californie. Ou encore son *Chant funèbre pour violoncelle et piano*, dont le titre en dit long, tout comme son *Chant d'angoisse*, une de ses rares pièces orchestrales, créée après sa mort. Quant à ses mélodies, elles baignent presque toutes dans un climat pareillement morbide, et on ne sera pas étonné de savoir que les plus achevées d'entre elles sont basées sur des poèmes d'Edgar Allan Poe et de Charles Baudelaire…

En 2014, le cinéaste Joachim Thôme a réalisé un long métrage documentaire sur Albert Huybrechts, qu'il a baptisé *S'enfuir*, considérant que le compositeur dinantais a toujours cherché, mais en vain, à tourner le dos à son *petit* milieu et à fuir ses désillusions, ses déboires et ses démons intérieurs par la musique. Basé sur des carnets intimes inédits du frère cadet d'Albert Huybrechts, filmé tantôt en noir et blanc, tantôt en couleurs, *S'enfuir* est une œuvre poignante, implacable. Un destin rappelant celui de Guillaume Lekeu, l'autre ange foudroyé de la musique belge.

Voir : Lekeu, Guillaume.

Informateur

D'après le Littré, le mot informateur (féminin : informatrice) existe depuis le XVIe siècle et signifie celui qui informe, qui donne des informations. Le Larousse précise que l'informateur est également celui qui recueille des informations. Le type le plus répandu d'informateur est, bien entendu, l'informateur de police, lequel peut agir à titre gratuit ou être payé pour le travail qu'il effectue dans le secret. On l'appelle aussi indicateur, dont le diminutif indic s'emploie couramment dans la littérature et le cinéma policier. C'est en général un personnage peu recommandable que les malfaiteurs abhorrent et sont prêts à éliminer et que, de leur côté, les policiers méprisent, alors même qu'ils ont besoin d'eux pour obtenir de précieux renseignements. Mais il ne faudrait pas confondre l'informateur de police avec la balance, terme argotique pour désigner un délateur, un donneur ou un mouchard.

En Belgique, où rien ne se fait ni ne se défait comme ailleurs sur la terre, le mot informateur a une signification différente. Selon le portail officiel du royaume, l'informateur est un responsable politique expérimenté que le roi choisit et qui « rassemble des informations auprès des différents partis quant à leurs points de vue et souhaits concernant la formation d'un nouveau gouvernement. Il vérifie comment une majorité peut être dégagée et avec quels partenaires. Il en fait rapport au roi et conseille ce dernier quant à la désignation d'un formateur. Un informateur peut, par exemple, être désigné lorsque les résultats des élections offrent plusieurs possibilités de former un gouvernement ou lorsque la formation d'un gouvernement pourrait s'avérer très difficile ». Qui plus est, quand surgit une grave crise politique et qu'elle est complexe, le roi a la possibilité de

désigner plusieurs informateurs. Il n'est pas rare, par la suite, que ceux-ci deviennent formateurs, c'est-à-dire chargés de former un gouvernement. D'habitude, quand ils y parviennent, ils se réservent le poste envié de Premier ministre.

Après les élections législatives fédérales du 13 juin 2010, la Belgique a vécu une crise politique sans précédent et a contraint le roi Albert II à nommer non seulement deux informateurs (Bart De Wever et Didier Reynders), mais aussi deux médiateurs (André Flahaut et Danny Pieters), un conciliateur (Johan Vande Lanotte) et même un clarificateur (de nouveau Bart De Wever), avant de nommer un formateur (Elio Di Rupo).

Cette crise mémorable, qui a ainsi duré cinq cent quarante et un jours, du 13 juin 2010 au 6 décembre 2011, a donc été une occasion unique, faramineuse, inouïe, de constater la diversité et la richesse du vocabulaire politique belge. Entre informateur, médiateur, conciliateur, clarificateur, formateur ou coformateur (le roi Philippe en a désigné deux en juillet 2014), il y a de quoi se casser la tête. Demain peut-être, d'autres mots viendront compléter la liste. Intermédiaire ? Agent ? Arbitre ? Amiable compositeur ? Oui, je retiens cette dernière expression qui *sonne* assez bien, en espérant que la cour saura s'en servir à bon escient…

Jacobs, Edgar P.

Voir : *Marque jaune (La)*

Jordaens, Jacob

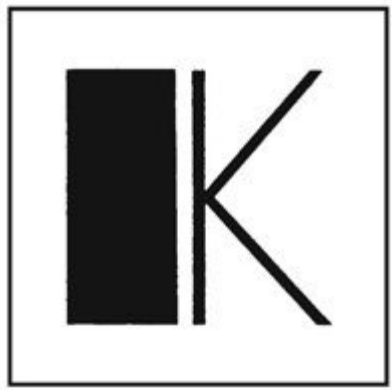
On reproche d'ordinaire à certains peintres modernes (Victor Vasarely, Lucio Fontana, Andy Warhol…) d'avoir trouvé une idée un beau matin et de l'avoir ensuite exploitée comme un filon intarissable sur un long laps de temps, sans jamais avoir cherché à se renouveler ni même avoir eu l'intention de le faire. Cette pratique est ancienne. Déjà de son vivant, au XVIIe siècle, Jacob Jordaens (1593-1678) a ainsi été fortement critiqué pour avoir multiplié des tableaux paillards, sur le modèle du plus célèbre d'entre eux : *Le roi boit* (il se trouve depuis 1900 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles).

Ces tableaux forment les chapitres d'une vaste épopée picturale narrant une Flandre bourgeoise, joyeuse et sensuelle, les pages vibrantes d'une grande saga en images glorifiant tout un pittoresque désordonné plein de ripailles pantagruéliques, de beuveries débridées, de gloutonneries sans mesure, de rires gras et gros. Avec eux, Jacob Jordaens compose une étonnante galerie de « têtes d'expression », comme l'a écrit Georges Marlier dans un joli petit livre consacré au maître anversois et publié en 1940 – les « faciès hilares, grimaçants, bouffis ou étirés en lame de couteau, aux yeux révulsés, à la bouche démesurément béante, pour boire, hurler, fumer, rire, vomir, embrasser… » Et Georges Marlier de préciser que toutes ces œuvres ont fait l'objet d'une « véritable industrie » en Europe, Jacob Jordaens modifiant la disposition des scènes au gré du client, confiant à ses

collaborateurs et à ses élèves « l'essentiel de la besogne », se réservant le soin d'apporter quelques ultimes retouches, avant d'apposer sa signature. « Les répliques plus tardives, dues entièrement à ses élèves, sont des œuvres lourdes et empâtées », note encore Georges Marlier. N'empêche ! Leur succès n'allait pas se tarir et l'atelier de Jacob Jordaens, où il y avait, croit-on savoir, une quarantaine de *petites mains*, avait toujours peine à satisfaire aux commandes…

En 1661, Jacob Jordaens devait exécuter trois compositions décoratives pour le nouvel hôtel de ville d'Amsterdam et, peu après, se convertir au protestantisme. Chez un artiste qui a célébré la truculence et la joie païenne, c'est très surprenant. On en ignore les raisons, quand bien même les historiens de l'art flamand se sont livrés à de multiples conjectures. Georges Marlier parle à ce propos de « drame psychologique », ce qui me paraît à la fois déplacé et impropre.

Ce qui, moi, me surprend le plus, c'est qu'on n'a jamais utilisé et qu'on n'utilise jamais l'adjectif « jordaensien » lorsqu'on fait précisément allusion à la truculence flamande, et qu'on lui préfère l'adjectif « bruegélien ». J'ai essayé de montrer dans l'entrée Pieter Bruegel que je voyais là un abus de langage. Mais je sais aussi que « jordaensien » a peu de chance de s'imposer un jour.



Kessels, Willy

L'histoire commence dans les derniers jours du mois de février 1996. On est au musée de la Photographie à Mont-sur-Marchienne, tout près de Charleroi, et son directeur, Georges Vercheval, s'active pour que l'inauguration de l'exposition consacrée au photographe flamand natif de Termonde Willy Kessels (1898-1974), programmée de longue date, se déroule le 1er mars sans la moindre anicroche.

Georges Vercheval, c'est l'âme du musée, qu'il a créé en 1987 et dont il assurera la direction jusqu'en 2000. Comme il est l'honnêteté intellectuelle incarnée, il fait part à son conseil d'administration que Willy Kessels, s'il a bel et bien été un photographe exceptionnel, un artiste qui a exalté dans ses œuvres des idées d'avant-garde, n'a pas du tout été, en revanche, un homme recommandable. Willy Kessels, précise-t-il, a été lié avec le Verdinaso, un mouvement extrémiste flamand créé en octobre 1931 par le politicien Joris Van Severen, et ne s'est pas privé, durant la Seconde Guerre mondiale, de collaborer avec les nazis et de travailler ouvertement pour eux. D'ailleurs, ajoute Georges Vercheval, Willy Kessels a été jugé en bonne et due forme et condamné pour ces faits à quatre ans de prison.

Or voilà que le socialiste carolorégien Jean-Pol Demacq, le président du conseil d'administration du musée, décide contre toute attente d'annuler purement et simplement l'exposition et, par voie de conséquence, de ne pas mettre en vente le catalogue. Il estime que l'ouvrir équivaudrait à une « réhabilitation » de Willy Kessels – un point de vue que soutient *Le Journal de Charleroi*, indigné que l'exposition se tienne « dans un endroit public avec des deniers publics pour le public ». « Les montreurs de nazis sont des nazis aussi », y

déclare notamment le peintre expressionniste Charles Szymkowicz.

Georges Vercheval est sous le choc. Mais il a beau s'indigner et protester, il a beau dire et répéter qu'il ne comprend pas, il a beau parler de scandale et de censure arbitraire, la décision est irrévocable. À ses yeux, et selon ses propres mots relayés immédiatement par la presse, aussi bien en Belgique qu'à l'étranger, c'est « une victoire des partisans de l'obscurantisme ». Il entame alors un combat afin de montrer que certains artistes talentueux (Filippo T. Marinetti par exemple) se sont fourvoyés dans leurs attitudes politiques et idéologiques, et qu'il serait absurde de vouloir cacher leurs erreurs. À ce train, dit-il, on devrait renoncer à jamais à toute recherche historique. Et donc à toute recherche de la vérité.

En novembre 1997, Georges Vercheval peut considérer qu'il a marqué des points lorsque s'ouvre l'exposition « Amnésie. Responsabilité et collaboration. Willy Kessels, photographe », au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (il n'était pas encore question de Bozar). Le même mois, il donne au mensuel *Art et Culture* un important article dans lequel il trace l'itinéraire contrasté, paradoxal et inadmissible de Willy Kessels et évoque l'attaque dont il a été la victime au musée de la Photographie. « […] elle est venue du côté où nous ne l'attendions pas, de quelques ultra-régionalistes d'opérette ou pompiers pyromanes, poussant devant eux quelques anciens combattants mal informés, désemparés. Ils l'ont fait sans sommation, sans risque aussi. Il est plus facile de titiller un musée qui questionne l'histoire que de s'en prendre à l'ennemi véritable. »

Oui, Willy Kessels a été un grand photographe, lui qui, après avoir vu les nouvelles perspectives offertes par Man Ray, László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch et les productions du Bauhaus, a saisi son époque à bras-le-corps, conscient que les temps modernes exaltent une civilisation dominée par les inventions techniques et industrielles, que le modernisme renvoie dos à dos les riches et les pauvres, les exploitants et les exploités. C'est la raison pour laquelle il a photographié aussi bien des constructions architecturales audacieuses, des ensembles d'acier, de verre et de béton ou des paysages urbains, que des terrils, des laminoirs, des cheminées d'usine ou des intérieurs étroits et misérables où s'entassent et dorment, presque les uns sur les autres, dix personnes, à l'instar de tous ces clichés qu'il a pris sur le tournage du film (devenu culte) d'Henri Storck et Joris Ivens, *Misère*

du Borinage, en 1933, et dont le réalisme et la crudité sont implacables. Mais cela ne l'a pas empêché de réaliser également, en parfaite connaissance de cause, des reportages pour des propagandistes du nazisme et de tirer les portraits des leaders du Verdinaso, ne serait-ce que celui de Joris Van Severen – le visage pensif d'un homme qui fait peur.

Et puis il y a ces nus, ces photomontages, ces solarisations, à travers lesquels Willy Kessels a voulu montrer que le photographe est au premier chef un artiste du regard et, surtout, qu'avec sa subjectivité il a la faculté de modifier le réel, de le métamorphoser comme il l'entend, en particulier par un travail sur le cadrage ou encore, comme l'a fait après lui Hubert Grooteclaes, par un travail sur le flou. Dans les ventes aux enchères, chez les galeristes spécialisés, ces œuvres ont aujourd'hui la cote. Mais quelle que soit la valeur marchande d'un artiste, elle n'éteint pas l'éternelle polémique sur les rapports historiquement ambigus entre l'art et le pouvoir.

Khnopff, Fernand

Redécouvert dans les années 1960 après des décennies de purgatoire et carrément réhabilité en 1979 à l'occasion de la première rétrospective de ses œuvres aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, Fernand Khnopff (1858-1921) est aujourd'hui considéré comme l'un des maîtres du symbolisme pictural et un des créateurs les plus universellement reconnus de la peinture belge. Est-ce parce que ce qu'il a peint et dessiné est un incessant dialogue avec le rêve, le mystère et l'invisible, aux frontières ténues du réalisme magique, ainsi que le montre un tableau désormais aussi célèbre qu'*Une ville abandonnée* datant de 1904 ? Ou parce qu'il s'est attaché à la figure féminine ? Ou plutôt parce qu'il a magnifié un *certain* type de figure féminine reconnaissable entre tous ?

Quoiqu'elle paraisse en général hiératique, étrange, insaisissable, voire androgyne, cette figure est dans la majorité des cas la représentation idéale et idéalisée d'une femme qui a bel et bien existé et qui n'est autre que Marguerite Khnopff, la sœur cadette du peintre, née en 1864. J'oserais la comparer à ce type de jeune Anglaise, à la fois ange et démon, évanescente et sensuelle, diaphane et charnelle, à l'abondante chevelure blond vénitien, qui a constitué l'image de l'éternel féminin aux yeux de Dante Gabriele Rossetti et de ses amis préraphaélites. Évidemment, on pourrait engager des discussions sans fin sur la question de savoir quelle a été la nature exacte des relations entre Fernand Khnopff et Marguerite Khnopff, et se demander quels étaient au juste leurs sentiments réciproques. Je ferais néanmoins remarquer que Marguerite Khnopff n'a pas été le seul modèle de l'artiste. En 1891, il s'est lié d'amitié avec trois jeunes femmes d'origine anglaise, Elsie, Lily et Nancy Maquet, et leurs traits ont pareillement hanté un grand nombre de ses compositions. J'ajoute qu'en 1908 il a épousé Marthe Worms, une veuve mère de deux enfants, de seize ans sa cadette, mais que ce mariage, « pour le moins surprenant » comme l'a relevé Michel Draguet, auteur d'un riche ouvrage consacré à Fernand Khnopff en 1995, a été dissous au bout de trois ans à peine. C'est peut-être là, du reste, l'unique événement digne de ce nom de sa vie privée si secrète…

En 1892, Fernand Khnopff a dessiné le frontispice de *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, le premier roman de langue française illustré par des photographies (Flammarion). Il s'en est inspiré quelques années plus tard pour exécuter, au pastel, au fusain et au

crayon, toute une série de tableaux sur papier, qui sont, selon moi, les plus évocateurs jamais réalisés du climat très singulier régnant à Bruges et de « l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées » de la ville, du moins tels qu'ils devaient l'être à la fin du XIX^e^ siècle ou tels que Georges Rodenbach était enclin à les imaginer.

Une ville abandonnée, que j'ai citée plus haut, fait justement partie de cette série. Malgré son aspect fantomatique, il renvoie à la place Memling avec la statue du sculpteur brugeois Hendrik Pickery (1828-1894) – statue dont Fernand Khnopff n'a toutefois gardé que le socle, ce qui renforce l'impression d'abandon extrême que dégage cette œuvre magnifique de couleur bistre (elle appartient aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles). Je relève à ce propos que Fernand Khnopff n'a pas beaucoup pratiqué la peinture à l'huile et qu'il a toujours préféré l'aquarelle, le pastel, le fusain, l'encre de Chine, le dessin rehaussé et la gravure – des techniques qui correspondent sans doute mieux à ce que le critique d'art Nestor Eemans a appelé sa « pensée hermétique ». L'expression est ici une allusion directe au fait qu'en 1889 Fernand Khnopff a participé au premier Salon de la Rose-Croix organisé par Joséphin Péladan (1858-1918) à la galerie Durand-Ruel à Paris, avec une soixantaine d'autres artistes (dont Carlos Schwabe, Ferdinand Hodler et Jean Delville), et qu'il n'a pas jamais caché jusqu'à sa mort ses aspirations rosicruciennes.

Voir : *Bruges-la-Morte*.

Koekelberg

La basilique du Sacré-Cœur de Koekelberg est fort probablement le monument le plus décrié de Belgique. Chose amusante, il l'était déjà avant d'avoir été bâti, lorsque Léopold II émit le souhait de voir à l'emplacement où elle s'élève aujourd'hui un vaste panthéon dédié aux gloires de *son* royaume. Après un séjour à Paris en 1902, impressionné par le Sacré-Cœur de Montmartre (et probablement se souvenant de l'encyclique *Annum Sacrum* de Léon XIII promulguée en 1899), il décida que ce serait un édifice religieux, pour faire contrepoint au

Palais de justice, et en confia le projet à l'architecte Pierre Langerock (1859-1923). En parfait exécutant, celui-ci ne devait rien trouver de mieux que lui proposer les plans d'une gigantesque cathédrale de style néo-gothique, succédané incongru de toutes les cathédrales existantes aux quatre coins du pays, et même d'Allemagne, de France et d'Angleterre. Du lourd. Du très lourd. Du Viollet-le-Duc à l'échelle des folles ambitions et des rêves illimités de grandeur de Léopold II.

Aussitôt conquis, quoique fort peu versé dans les choses de l'art (il avouait détester la musique, y compris les marches militaires), le roi s'accrochera à ce projet *moyenâgeux* jusqu'à sa mort, en 1909. S'ensuivirent près de vingt ans de discussions et de palabres stériles, le comité chargé de répondre à la volonté expresse de Léopold II n'arrêtant pas de refuser les multiples projets soumis, les jugeant tantôt trop classiques, tantôt trop révolutionnaires, tantôt trop proches de celui de Pierre Langerock, tantôt trop ressemblant au Sacré-Cœur de Montmartre.

Jusqu'au jour où, presque par hasard, le comité en question choisit un novice, un jeune architecte gantois du nom d'Albert Van Huffel (1877-1935), qui n'avait jamais construit que quelques maisons dans la région de Gand, qui n'était pas non plus particulièrement attiré par la religion chrétienne, mais qui avait comme on dit des idées – des idées venues en droite ligne du Bauhaus et du Deutsche Werkbund (un mouvement fondé à Munich en 1907 et prônant la synthèse entre l'art et l'industrie). Dès 1921, un premier projet réalisé par Albert Van Huffel fut approuvé et obtint même la caution morale de Victor Horta en personne. Après diverses modifications, il devint réalité cinq ans plus tard lorsque commencèrent les travaux, financés par des dons – fort nombreux –, des collectes et un emprunt important assorti de conditions de remboursement très avantageuses.

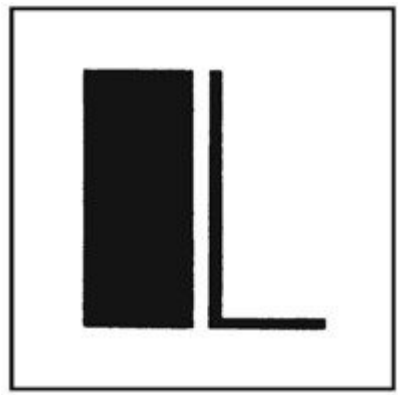
Le coup de maître d'Albert Van Huffel, c'est d'avoir utilisé une nouvelle technique mise au point par l'ingénieur liégeois Edgard Frankignoul (1882-1954), alors qu'il n'avait pas encore trente ans : les pieux de fondation, plus connus dans le monde entier sous le nom de pieux Franki. Il y en eut au total mille quatre cent trente-huit enfoncés à vingt mètres de profondeur pour soutenir des dalles de béton de trois ou quatre mètres d'épaisseur sur trois mille six cents mètres carrés ! Et puisque j'en suis à citer des chiffres, je précise que la basilique du Sacré-Cœur de Koekelberg, qui n'a été achevée qu'en

1970 sous la direction du collaborateur d'Albert Van Huffel après son décès, l'architecte Paul Rome (1896-1989), a cent quarante et un mètres de longueur et cent sept mètres de largeur au transept, que son dôme, d'un poids de quelque deux cent cinquante tonnes, atteint quatre-vingt-dix mètres (quatre-vingt-quinze avec la croix pesant environ mille cent kilos), et que ses tours de façade, elles, dépassent les soixante-cinq mètres… Ce qui, par ses dimensions, la classe parmi les dix plus grandes églises de la planète. D'un point de vue strictement architectural, elle est par ailleurs le plus vaste monument religieux de style Art déco jamais construit…

Les Belges l'ignorent trop souvent, mais la basilique n'est pas seulement un lieu de culte accueillant chaque année des dizaines de milliers de fidèles, de pèlerins et de visiteurs, elle constitue aussi une espèce de musée de l'art chrétien du XX^e^ siècle avec ses vitraux, ses statues, des orfèvreries et son mobilier liturgique réalisés par quelques créateurs de renom tels que le sculpteur George Minne (1866-1941), le peintre Anto Carte (1886-1954) ou l'orfèvre Henri-Joseph Holemans (1894-1973), un des premiers artistes belges à s'être rallié à l'esthétique dépouillée de l'Art déco.

Qu'est-ce qui fait que la basilique du Sacré-Cœur de Koekelberg est sans cesse décriée ? Un architecte que j'ai interrogé à ce propos m'a répondu que c'était sa présence même dans le paysage urbain au sein duquel elle dénotait complètement, titanesque gâteau de béton armé dégoulinant de laideur. Et il m'a assuré que le temps ne changerait rien à l'affaire, que ce qui est laid un jour le reste toujours et que la postérité ne viendrait jamais corriger cette évidence. Pour sa part, un politicien d'obédience socialiste et gros bouffeur de curés m'a dit que ce monument, qui avait coûté d'incommensurables fortunes et dont l'édification avait pesé sur le pays durant une cinquantaine d'années, était une injure à l'État laïc et qu'il symbolisait bien, au cœur du XX^e^ siècle, l'emprise honteuse et abusive de l'Église catholique sur les gouvernants. Il ne préconisait pas de le faire détruire, mais il n'en pensait pas moins. Par contraste, j'ai un ami qui considère que le refus de croire en Dieu est un exercice spirituel. Lui, il aime régulièrement monter sur le dôme de la basilique et, de cet endroit, contempler le panorama sur l'agglomération bruxelloise, et avoir la chance de distinguer, quand le ciel est dégagé, aussi bien les frondaisons de la forêt de Soignes que la flèche de la cathédrale Saint-Rombaut à

Malines. S'il avait pu grimper là-haut et admirer le formidable développement de *sa* capitale en un siècle, Léopold II aurait été, à coup sûr, saisi d'orgueil.



Laeken

À quelques rares exceptions près, tous les guides touristiques disent que le cimetière de Laeken est à l'agglomération bruxelloise ce que le cimetière du Père-Lachaise est à Paris et qu'il « vaut le détour » (au XVIIIe siècle, c'était le cimetière de la chapelle Sainte-Barbe, le seul cimetière d'église qui subsiste encore dans l'agglomération bruxelloise). J'ai voulu en avoir le cœur net et je m'y suis rendu un 31 octobre, la veille donc de la Toussaint, par un temps inhabituellement magnifique. Compte tenu de la date, beaucoup de gens m'y avaient précédé.

Dès que j'ai franchi le seuil du cimetière, à deux pas de l'église Notre-Dame de Laeken (dont l'architecture néo-gothique, signée Joseph Poelaert, le bâtisseur du Palais de justice de Bruxelles, a quelque chose d'artificiel), j'ai eu la curieuse impression de dégringoler les âges à la vitesse de l'éclair et de me retrouver au cœur d'une métropole totalement désuète et, qui plus est, d'une laideur infinie. Tout y est gris, un gris sale, un gris terne, un gris si répulsif même qu'on n'est pas trop enclin à vouloir explorer les lieux. D'ailleurs, la plupart des sépultures sont abîmées, pas entretenues, laissées à l'abandon et ressemblent aux ruines d'une cité fantôme.

Des fantômes.

C’est peut-être l’idée que j’allais à leur rencontre qui m’a incité à ne pas rebrousser chemin. Les fantômes de toute une Belgique révolue, cette Belgique du XIX^e^ siècle qui était en train de se construire et qui devait rapidement prospérer, cette Belgique des premières années du XX^e^ siècle quand, malgré sa petitesse, elle osait encore narguer les puissances voisines.

Dans un enchevêtrement de tombes chrétiennes, maçonnes ou civiles, la plupart très imposantes ou tarabiscotées à l’extrême, dans un inextricable fouillis de stèles, de colonnes et de statues, les Belges qui ont fait la Belgique d’hier *requiescant in pace*. Joseph Poelaert, justement, mort fou, et qui s’y trouve avec d’autres maîtres d’œuvre comme Alphonse Balat, l’architecte des serres royales de Laeken (à quelques centaines de mètres), ou Léon Pierre Suys, l’urbaniste de Bruxelles et le concepteur de la Bourse. Des peintres comme Jean-François Navez, Xavier Mellery ou Fernand Khnopff. Des écrivains comme André Van Hasselt, Fernand Séverin ou Michel de Ghelderode, lequel, inhumé en 1962, repose un peu à l’écart.

Et Adolphe Delhaize, dont le nom fleurit dans toutes les villes du royaume. Et François Vaxelaire, le propriétaire du premier Bon Marché à Bruxelles et bientôt de ses nombreuses succursales en Belgique et en France. Et des bourgmestres illustres tels que Guillaume Hippolyte Van Volxem, Nicolas Jean Rouppe, Émile Bockstael ou André Fontainas, qui ont chacun donné leur nom à des artères ou à des places que connaissent tous les habitants de la capitale. Et la

mezzo-soprano Maria Felicia Garcia plus connue sus le nom de la Malibran, à la suite de son mariage avec Eugène Malibran, et qui a été une des premières personnalités à être enterrée au cimetière de Laeken. Et puis son amant et le père de son fils, le violoniste Charles-Auguste de Bériot, un des pionniers de l'école belge du violon, qui a compté Henri Vieuxtemps parmi ses élèves.

Dans ma déambulation, mes regards ont soudain été attirés par un monument funéraire à la mémoire du dénommé Charles Toulet. Bien entendu, il m'a fait penser à Paul-Jean Toulet, le merveilleux poète des *Contrerimes*. Puis, un peu plus loin, ils ont été attirés par une énorme pierre tombale sur laquelle étaient gravés les mots « À bientôt ». Ici, j'ai tout de suite songé à la sépulture du général Georges Boulanger, que j'avais aperçue un jour au cimetière d'Ixelles, après avoir assisté à l'enterrement d'un ami de la famille.

Son histoire tragique – ou tragi-comique – est l'acte final du boulangisme. Réfugié à Bruxelles, rue Montoyer, avant d'être condamné, par contumace, à la détention perpétuelle par la Haute Cour en France, il était inconsolable depuis que sa maîtresse chérie, Marguerite de Bonnemain, frappée de phtisie, était décédée dans ses bras, le 16 juillet 1891, à l'âge de trente-six ans. Tous les jours à la même heure, il venait se recueillir sur la tombe de la défunte au cimetière d'Ixelles, y déposer un bouquet de roses rouges et verser de chaudes larmes. Dessus, il avait fait inscrire « À bientôt ». Ce n'était pas du tout des paroles en l'air comme le croyaient son entourage et son secrétaire particulier. Car le 30 septembre, après s'être incliné une nouvelle fois et avoir retiré son haut-de-forme, le général s'emparait de son pistolet d'ordonnance et, sans marquer la moindre hésitation, se tirait une balle dans la tempe droite. Il laissait un billet avec cette phrase de sa main, qui figurera sur sa tombe : « Ai-je pu vivre 2 mois 1/2 sans toi ! »

Laethem-Saint-Martin

Situé à une dizaine de kilomètres de Gand dans une jolie boucle de la Lys, Laethem-Saint-Martin (Sint-Martens-Latem en néerlandais) est par excellence le foyer de la peinture et de la sculpture flamandes du

XX^e^ siècle. Ou, plus exactement, il l'a été quand, à partir de 1899, s'y est formé un premier groupe d'artistes avec Albijn Van den Abeele (1835-1918), Binus pour ses intimes, George Minne (1866-1941), Valerius De Saedeleer (1867-1941), Gustave Van de Woestijne (1881-1947), le frère du poète Karel Van de Woestijne (1878-1929), et Albert Servaes (1883-1966) ; puis quand, à partir de 1914, s'y sont installés Constant Permeke (1886-1952), Gustave De Smet (1877-1943) et son frère Léon De Smet (1881-1966) ainsi que Frits Van den Berghe (1883-1939), lesquels font partie de ce qu'on a l'habitude d'appeler le deuxième groupe de Laethem-Saint-Martin – et je ne cite ici que les noms des artistes les plus connus, ceux-là mêmes dont les œuvres sont extrêmement prisées de nos jours et que convoitent beaucoup d'amateurs, surtout en Flandre.

En 1900, environ un millier d'habitants vivaient à Laethem-Saint-Martin, qui était encore une commune très rurale et où la plupart des peintres occupaient de toutes petites maisons dénuées de confort. Valerius De Saedeleer, lui, s'était réfugié dans une ancienne écurie presque insalubre, qu'il louait à un paysan et, pour subvenir à ses besoins, il élevait des poulets, discrète entreprise qu'il avait pu mettre sur pied grâce à l'argent reçu par un riche pharmacien gantois, grand amateur de tableaux et bibliophile, Hector Van Houtte, dont on dit qu'il a été jusqu'à sa mort « l'ange gardien » du premier groupe.

Aujourd'hui, il y a neuf fois plus d'habitants à Laethem-Saint-Martin (près de vingt fois plus si on compte la population de Deurle, la commune limitrophe). Tout y est propre, tout y est cossu : la végétation, les artères, les ronds-points, les panneaux de signalisation, les musées, les villas, les jardins, les boutiques, les galeries d'art… Car, bien entendu, les galeries d'art y sont nombreuses et, comme dans toutes les agglomérations qui ont un passé pictural prestigieux, Pont-Aven, par exemple, Honfleur ou encore Worpswede en Allemagne, elles n'exposent pas que des chefs-d'œuvre. Tant s'en faut ! C'est du reste un domaine où le charlatanisme continue d'avoir pignon sur rue. Et le pire, c'est que, sous prétexte que l'art est une activité libre et sans contrôle aucun (l'accès à la profession de peintre n'existe pas), il éblouit le brave chaland, en l'occurrence le nigaud en quête de peinture flamande – « la plus belle, la plus solide, la plus fleurie, la plus parfumée, la plus honnête, la plus civile des peintures », comme devait le proclamer le génial James Ensor à l'occasion d'une

commémoration de Bruegel, en mai 1924.

Ce qui avait poussé tous ces peintres à se *réfugier* à Laethem-Saint-Martin, c'était le retour à la nature. Mais un retour qui s'assimilait à une expérience religieuse, comme l'a très justement observé Robert Hoozee, conservateur au musée des Beaux-Arts de Gand : « Vu sous cet angle, le [premier] groupe de Laethem est une manifestation typique d'une tendance mystique générale vers le tournant du siècle et évoque, à quelques différences près, l'idéal de vie tolstoïen des anarchistes chrétiens. Les membres de la colonie laethemoise n'étaient pas des fanatiques, mais celui qui lit leurs textes et voit leurs œuvres se rend compte que c'est un principe commun, évangélique et religieux, qui donne au groupe son caractère propre. Karel Van de Woestijne préférait parler "d'aspiration à la sublimation" plutôt que "mystique", mais il évoquait aussi l'influence d'un George Minne "profondément religieux", la conversion et le détachement de De Saedeleer et la piété de son frère Gustave. »

Moi, je n'hésite pas à dire que quelques-unes des plus belles toiles et des plus belles sculptures de l'art chrétien ont été exécutées par eux et qu'à ce titre ils ont refait le geste sacré des primitifs. Je placerais cependant à part Albijn Van den Abeele, qui est le seul d'entre eux à être né à Laethem-Saint-Martin (dont il a d'ailleurs été, de 1869 à 1876, le bourgmestre) et qui est principalement un paysagiste, un peintre de la nature au sens strict du terme, alors qu'il n'avait eu aucune formation technique (il peignait ainsi directement sur le panneau, ignorant qu'il fallait au préalable recouvrir le bois d'un enduit) et qu'il s'était d'abord consacré à la littérature. Je tiens son *Bois de sapins en février*, une huile sur toile réalisée en 1900, pour un immense chef-d'œuvre, une des principales splendeurs picturales de l'école de Laethem-Saint-Martin. On ne voit que des sapins, des dizaines de troncs de sapin, verts pour la plupart – les nuances de vert figurant sur la totalité du tableau (69 x 81). Le triomphe absolu de la lumière verte. Le mystère de la lumière verte dans tous ses états. Le mystère tout court sublimé par des arbres. Un miracle.

Voir : Permeke, Constant ; Van den Berghe, Frits.

Lassus, Roland de

Les biographes de Roland de Lassus (1532-1594) racontent que le futur musicien n'avait pas encore atteint sa douzième année, quand Ferdinand de Gonzague, qui avait été nommé vice-roi de Sicile par Charles Quint, l'entendit chanter à l'église Saint-Nicolas à Mons et qu'il en fut tellement conquis qu'il demanda aussitôt à ses parents de l'emmener avec lui à Palerme afin de s'occuper de son éducation musicale. Mais ces mêmes biographes ne disent pas pourquoi Ferdinand I^er^ de Gonzague (ou de Guastalla) se trouvait justement à Mons en 1544. Une mission militaire ? Une manœuvre insidieuse, comme celle qui devait conduire à l'assassinat de Pierre-Louis Farnèse en 1547 et dans laquelle il a bel et bien trempé ? C'est possible. Encore que sa seule présence dans la ville hennuyère ne suffise pas à expliquer le départ de Roland de Lassus de sa ville natale… Que se serait-il passé si Ferdinand I^er^ de Gonzague n'avait pas été mélomane ? Est-ce que Roland de Lassus serait devenu ce qu'il est devenu ? Est-ce qu'il aurait, quelques années plus tard, séduit l'Europe entière et serait même considéré comme le plus grand compositeur de son époque ?

J'adore ce genre de questions. J'aime à imaginer que le destin des génies ne tient souvent qu'au hasard – ce hasard qui, au gré de ses humeurs et de ses caprices, fait bien les choses ou les arrange fort mal. J'ai en mémoire cette phrase du *Là-bas* de Joris-Karl Huysmans : « À supposer que Jeanne d'Arc ait continué ses travaux de couture auprès de sa mère »… Elle rappelle, bien sûr, la pensée de Blaise Pascal sur le nez de Cléopâtre. Toujours est-il qu'à ses débuts Roland de Lassus a suivi Ferdinand I^er^ de Gonzague dans ses divers déplacements et qu'il est bientôt venu s'installer avec lui à Milan, où il a eu la possibilité d'achever ses études. Selon les biographes, il n'aurait revu Mons qu'en 1554, après le décès de ses parents (il serait arrivé, paraît-il, le lendemain de leurs funérailles), et qu'il n'y serait plus jamais retourné par la suite. Au terme d'un séjour en Angleterre, il s'est établi à Anvers. Et c'est là qu'il a commencé à publier ses premières œuvres. Ce qui, remarque Richard Miller, vibrant admirateur de Roland de Lassus, « en ces débuts de l'imprimerie est le signe d'une grande notoriété ». Engagé en 1557 comme ténor à la cour du duc Albert V de Bavière, il a alors choisi de vivre la plupart du temps à Munich et y a

épousé la fille d'une dame d'honneur de la cour, qui lui a *donné*, comme on dit, sept enfants. Dont deux, les aînés, Ferdinand (1562-1609) et Rodolphe (1565-1625), ont également été musiciens.

Combien d'œuvres a écrites Roland de Lassus ? Au moins deux mille. Deux mille avec une égale excellence dans tous les genres musicaux connus à son époque : messes, magnificat, passions, litanies, lamentations, motets, duos, psaumes, villanelles, moresques, madrigaux, lieder… Et des chansons françaises aussi, tour à tour graves et burlesques, élégiaques et grivoises, tristes et divertissantes. De là à faire de lui un des pères de la chanson française, comme certains vont jusqu'à le prétendre, c'est oublier qu'avant lui, un autre Hennuyer, Josquin des Prés (ou encore des Prez, Deprés, Duprez ou Dupré), né probablement à Condé-sur-Escaut en 1450, s'y était déjà adonné et qu'il en avait composé plusieurs dizaines, qui illustrent les tendances courtoises chères à la cour de Marguerite d'Autriche et pour lesquelles, en 1520, il avait reçu une riche gratification de Charles Quint. Si je voulais être pédant, je devrais également dire quelques mots des chansons de Jean Petit de Latre et de celles de Jean Guyot de Châtelet…

Si. Sans les si, que serait l'histoire des hommes illustres ?

Voir : Mons.

Légende d'Ulenspiegel (La)

Le titre complet de *La Légende d'Ulenspiegel* est : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*. Ce célèbre roman de Charles De Coster (1827-1879) a paru pour la première fois en 1867, à Bruxelles, chez Lacroix et Verboeckhoven, les éditeurs des *Misérables*, des *Travailleurs de la mer* et de *L'Homme qui rit* de Victor Hugo.

Est-ce parce qu'il a été comme encadré par ces trois immenses chefs-d'œuvre qu'il est passé à peu près inaperçu lors sa parution, sauf d'un petit cercle d'amis ? Il a dû cependant bénéficier d'un excellent bouche à oreille car, dès 1868, il a été réimprimé et, en 1869, il a connu une deuxième édition augmentée d'un avant-propos intitulé « La préface du hibou », dans laquelle Charles De Coster explique pourquoi il a choisi le nom d'Ulenspiegel et a eu l'idée « bizarre » de « symboliser la sagesse par un oiseau triste et grotesque ». Mais ce n'est réellement qu'après la mort de l'auteur que le roman a commencé à rencontrer une large audience en Belgique, grâce d'une part à sa réédition chez Lacomblez en 1893 et, d'autre part, au retentissement qu'a entraîné l'inauguration d'un monument élevé à Charles De Coster, aux étangs d'Ixelles, l'année suivante. À cette occasion, Camille Lemonnier allait prononcer un vibrant discours et proclamer que *La Légende d'Ulenspiegel* constituait « notre bible littéraire », arrangeant à sa façon les mots que le critique Émile Nautet avait formulés en 1892 : « une sorte de bible nationale ».

Depuis ces dates, le roman a fait l'objet de très nombreuses analyses. En le lisant, j'ai été tour à tour conquis et agacé, amusé et dubitatif, conscient d'être en présence d'une sorte d'ovni livresque, qui épouse plusieurs genres – une épopée lyrique en prose, un roman historique, un roman d'initiation, un roman de mœurs, celles du peuple flamand au XVI^{e} siècle, un roman de guerre, un roman à thèse glorifiant la résistance des Gueux devant la brutale occupation espagnole sous Charles Quint, « Bourreau I^{er} » et sous Philippe II, « Bourreau II^{e} », un roman libertaire, un roman populaire…

En réalité, *La Légende d'Ulenspiegel* ne contient aucune intrigue. J'entends : aucune intrigue *romanesque* continue. Ce sont plutôt, mises bout à bout et reliées presque toutes les unes aux autres par les aventures du personnage de Thyl Ulenspiegel, « le Gueux vaillant »

désireux de « délivrer la terre des pères », des scènes éparses de la vie quotidienne dans la Flandre occupée (et parfois « ailleurs ») au XVI^e^ siècle.

Envisagée sous cet angle, *La Légende d'Ulenspiegel* ne manque assurément pas d'intérêt, Charles De Coster ayant pris le soin de se documenter et d'emprunter des épisodes qu'il raconte à des ouvrages anciens, à des récits de chroniqueurs comme ceux d'Emanuel Van Meteren datant de 1599, qui attribue « au conseil d'Espagne le plan de saccagement des églises », ou encore à des chansons d'époque. Au fil des pages, on découvre une étonnante variété de plats cuisinés, de spécialités culinaires et de bières (mentionnées en flamand), et on apprend que les vins belges étaient de consommation courante, comme en témoigne ce passage au chapitre XXVIII du troisième livre, où Ulenspiegel entrant à Anvers dit à Lamme : « Voici la grande cité, l'entier monde entasse ici ses richesses : or, argent, épices, cuir doré, tapis de Gobelin, draps, étoffes de velours, de laine et de soie ; fèves, pois, grains, viande et farine, cuirs salés, vins de Louvain, de Namur, de Luxembourg, de Liège, Landtwyn de Bruxelles et d'Aerschot, vins de Buley, dont le vignoble est près de la porte de la Plante à Namur, […] huile de raisin d'Aerschot qu'ils appellent Landolium […]. » Il serait du reste possible d'établir une géographie de *La Légende d'Ulenspiegel*, tant y abondent les noms des villes, grandes ou petites, des villages, des bourgades et des lieux-dits. À diverses reprises, Charles de Coster parle même de « plat pays » (ou du « plat-pays »

avec un trait d'union) pour désigner la Flandre, et quelquefois par opposition au « pays wallon » ou au « doux pays de Liége » (avec un accent aigu). Sans négliger le « pays Belgique », dont il dit qu'il « fut ravagé par les Wallons malcontents de la pacification de Gand » (chapitre II, cinquième livre).

Pour la majorité des commentateurs, *La Légende d'Ulenspiegel* se singularise par son style, par la saveur de son français archaïque. Je n'ai ni noté ni compté tous les termes rares, tombés en désuétude ou forgés de toutes pièces par Charles De Coster, grand admirateur de Rabelais, mais on en dénombre à chaque page ou presque : « pèleriner », « califourchonnait », « écuellée », « male heure », « gaudisserie », « opprobrieusement », « s'entre-dirent », « patrociner », « estache », « chichard », « avoir frustré », « pattus », « chiennet », « angoisseux », « pasquil », « breneux », « chiennaille », « nopcer », « coquassière », « émerillonné », « feintise ivrogniale », « pleurard », « accrêté », « crevaille », « calvinisterie », « prédicastrerie », « hihannant », « baudoyant », « bonnetades », « graphinaient », « parlière », « pourtraiture », « censes et manses », « clinqueur », « ricassait », « dépiteuse », « besoineux », « capitainerai », « gigantales » et des dizaines d'autres… À quoi s'ajoutent une syntaxe extrêmement curieuse, des impropriétés de langage, des fautes d'accord, des flandricismes (volontaires ?), des barbarismes (pour faire couleur locale ?).

De son vivant, Charles De Coster a publié d'autres livres : *Légendes flamandes* en 1858, avec une préface enthousiaste d'Émile Deschanel, *Contes brabançons* en 1861, *Le Voyage de noces*, sous-titré « Histoire d'amour et de guerre », en 1872, un roman des plus médiocres, et *Le Mariage de M. Toulet*, qu'il a écrit en collaboration avec Édouard Meurant et qui a paru peu de temps après sa mort, en 1879. Les *Légendes flamandes* contiennent quatre nouvelles et sont toujours présentées comme la matrice, le laboratoire de *La Légende d'Ulenspiegel*. Mais, par contraste, elles allaient obtenir, elles, un « franc succès ». Paroles de Charles Potvin, le premier biographe de l'auteur, en 1894.

Leirens, Charles

Les portraits photographiques de Charles Leirens (1888-1963) sont des chefs-d'œuvre du genre. Je n'en veux pour preuve que le portfolio qu'il a fait paraître (à trois cent vingt-six exemplaires) aux Éditions de la Connaissance à Bruxelles en 1936, avec une présentation de Robert Poulet, et où figurent vingt extraordinaires portraits d'artistes qui, par la suite, ont été reproduits çà et là à d'innombrables reprises et que connaissent bien entendu tous leurs admirateurs : André Gide (trois fois), François Mauriac (deux fois), Paul Valéry (deux fois), Ossip Zadkine (deux fois), Aristide Maillol (deux fois), Franz Hellens, Colette, André Malraux, Arthur Honegger, James Ensor, Constant Permeke… Et je n'en veux pour preuve que le célèbre et superbe portrait de René Magritte que Charles Leirens a réalisé vers 1960 et où l'on voit le peintre surréaliste fixant une cigarette allumée entre le pouce et l'index de sa main droite tendue sur une table laquée (à moins que ce ne soit le couvercle d'un piano à queue), le bras droit reposant sur un damier. Cette photographie si singulière a fait le tour du monde. « Il avait, écrit Jean Bosquet, délibérément renoncé à toute la mise en œuvre technique de la plupart des professionnels, se contentant en général de la lumière du jour et d'une petite source lumineuse, parfois une simple bougie. S'il ne connaissait pas son modèle, il conversait d'abord avec lui, parfois pendant plus d'une heure, puis s'efforçait de le saisir, même à son insu, dans son aspect le plus révélateur. »

Bien qu'il ait commencé très jeune à pratiquer la photographie et qu'il ait collaboré à des périodiques importants comme *Harper's Bazar*, *Town and Country*, *Vogue*, *Connaissance des arts* ou *Plaisir de France*, Charles Leirens s'est, curieusement, toujours considéré comme un photographe amateur, faisant passer avant tout son inclination pour la musique. Lui-même compositeur, il a été nommé directeur artistique du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1928 et, sans négliger les autres disciplines, il a veillé à ce que la salle Henri-Le-Bœuf, un des chefs-d'œuvre de Victor Horta, accueille quelques concerts de prestige. Grâce à lui, les mélomanes y ont ainsi vu Wilhelm Furtwängler à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin, Igor Stravinsky diriger *Pulcinella*, *Le Baiser de la fée* et *Le Chant du rossignol*, Serge Prokofiev interpréter son puissant *3^{e} Concerto pour piano et orchestre*, avec Ernest Ansermet au pupitre, ou encore Maurice Ravel diriger, lui, son mémorable et indéfectible *Boléro* dans un tempo étonnamment

modéré, un peu comme s'il avait voulu donner une toute nouvelle configuration à son opus. Ou alors, facétieux comme il l'était (ce qu'on ne dit pas assez), pour se moquer de son propre succès planétaire…

Ce qui a, toutefois, le plus compté pour Charles Leirens, c'est la Maison d'Art, qu'il a fondée en 1932. Dans une imposante maison de maître louée avenue Louise, et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, il a organisé une multitude de concerts durant lesquels un public averti a pu entendre des œuvres de plus de deux cent cinquante compositeurs de tous les temps (dont une trentaine de créations mondiales), exécutées par plus de trois cents artistes. Mais, hélas, presque toujours à perte, l'obligeant à entamer, de plus en plus largement, sa fortune personnelle et ses deniers propres. Dans lesquels Charles Leirens a aussi puisé en 1938 pour créer, avec le compositeur Jean Absil, la remarquable *Revue internationale de musique*, dont la direction sera confiée à Stanislas Dotremont et qui aura dans son conseil de rédaction Béla Bartók et Nadia Boulanger. J'ajoute qu'il a été toute sa vie un admirateur enthousiaste de Richard Wagner et qu'il a effectué à plusieurs reprises le pèlerinage à Bayreuth, la dernière fois un an à peine avant sa mort.

Grand photographe, grand mélomane et grand animateur culturel : j'ai beau chercher, je ne vois pas quel nom je pourrais mettre en regard de celui de Charles Leirens.

Lekeu, Guillaume

Guillaume Lekeu, né à Heusy, près de Verviers, c'est le génie musical en herbe (au sens précis du terme), le génie en devenir foudroyé par une fièvre typhoïde à l'âge de vingt-quatre ans à peine, « tempérament quasi génial » selon Vincent d'Indy, peut-être le seul compositeur de son époque, qui aurait pu rivaliser avec Claude Debussy et lui disputer sa place au rang des géants de la musique.

Il n'a pas été un enfant prodige, non, il n'a jamais été le Mozart wallon, comme d'aucuns, trop chauvinistes, auraient aimé et aimeraient toujours qu'il le fût. Ni non plus le Bellini wallon. Au vrai, il n'a été attiré par la musique qu'à l'âge de douze ans, et c'est un peu comme si, à partir de ce moment-là, il avait subi une mue profonde et

s'était rendu compte qu'il devait lui consacrer sa vie entière – une vie très longue et très glorieuse, balisée d'innombrables chefs-d'œuvre.

Dans une des dernières lettres qu'il a écrites à un ami, moins d'un mois avant sa disparition, le 21 janvier 1894, Guillaume Lekeu parle encore avec enthousiasme de son travail et de ses projets, et rien ne laisse deviner qu'il est déjà un homme atteint d'une grave maladie.

Ce qu'on connaît de lui se résume à quarante-cinq partitions, dont beaucoup ne sont que des fragments ou des pièces inachevées (notamment son *Quatuor pour cordes et piano*). Elles ont en elles, peu ou prou, les germes d'une musique nouvelle, révolutionnaire.

En l'évoquant, je songe au héros du roman de Lucien Rebatet, *Les Épis mûrs* (1954). Ce héros s'appelle Pierre Tarare et il est, lui aussi, un génie musical en herbe. D'ailleurs, il est même adoubé par Gabriel Fauré en personne et par Georges Enesco, et tout le monde prédit qu'il sera « le plus grand musicien français des cinquante prochaines années ». Mais surgit la Première Guerre mondiale et, dans l'apocalypse qu'elle provoque, elle n'épargne pas Pierre Tarare, dont la mort, prématurée et injuste, est l'anéantissement d'une musique inouïe que nul n'entendra jamais.

Lucien Rebatet, qui connaissait la musique et l'histoire de la musique sur le bout des doigts, s'est-il inspiré du destin de Guillaume Lekeu pour son personnage de Pierre Tarare ? C'est probable.

Lemaître, Georges

Voir : Hit-parade.

Lemonnier, Camille

Dans *La 628-E8* (Fasquelle, 1907), la relation d'un voyage en automobile effectué en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne, Octave Mirbeau s'est gentiment moqué de Camille Lemonnier (1844-1913), auquel il reprochait de vouloir, à lui seul, personnifier toute la littérature française de Belgique et, surtout, de le faire savoir

haut et fort à la moindre occasion. Il lui préférait, et de loin, Georges Rodenbach et Maurice Maeterlinck, considérant qu'ils étaient l'un et l'autre des écrivains des plus novateurs, alors que Camille Lemonnier, lui, était tour à tour « Alfred de Musset, Byron, Victor Hugo, Émile Zola, Chateaubriand, Edgar Poe, Ruskin, tous les préraphaélites, tous les romantiques, tous les naturalistes, tous les symbolistes, tous les impressionnistes » et qu'après « tant de gloires différentes et d'universels succès », il était en train de mettre ses « vieux jours » et ses « toujours jeunes œuvres sous la protection du naturisme ».

On n'imagine pas de nos jours ce que, de son vivant, Camille Lemonnier représentait au juste en Belgique francophone. À proprement parler, il était un dieu – le dieu fait homme de la littérature belge d'expression française.

Ou plutôt, le dieu fait écrivain. Un dieu-écrivain si célébré, si louangé, si admiré, si considérable qu'il donnait même l'impression d'être l'alpha et l'oméga de la littérature. D'être l'incarnation de *toute* la littérature. On se demande du reste si, à l'époque, les innombrables thuriféraires de Camille Lemonnier ne vivaient pas dans une sorte de monde parallèle – une Belgique idéalisée et magnifiée à l'extrême, une Belgique devenue grâce à lui, et uniquement grâce à lui, un Eldorado littéraire.

Est-ce que ces gens-là n'étaient pas un tantinet *timbrés* ? À tout le moins obnubilés, aveuglés par cette aura immense et sans doute inconcevable de nos jours ?

Pour s'en convaincre, et pour ne prendre qu'un exemple, il suffit de se pencher sur le numéro spécial de la revue *L'Idée libre* entièrement consacré à Camille Lemonnier et paru le 15 mars 1903. C'est, au sens précis du terme, le panégyrique absolu : poètes, romanciers, dramaturges, essayistes réunis dans une ferveur commune et célébrant à l'unisson le « génie » d'une personnalité exceptionnelle qui apparaît bien, ainsi que le proclame Edmond Picard, comme « le fondateur, l'instaurateur et le propagateur », le « Chef » (avec une majuscule) des lettres belges. Max Elskamp, Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Émile Verhaeren, Edmond Glesener, Lucien Solvay, André Ruyters, Henri Vandeputte, Jules Destrée, Hubert Krains, Maurice des Ombiaux, Maurice Maeterlinck… Eux et des dizaines d'autres, ils sont unanimes pour dire que Camille Lemonnier est leur modèle et leur guide absolus, qu'il a toutes les audaces, tous les talents, toutes les

qualités, et que personne, personne en Belgique, ne peut lui disputer la prééminence.

Au vrai, un tombereau de superlatifs. Une débauche d'affirmations hyperboliques.

Oui, c'est indéniable, Camille Lemonnier a joué un rôle essentiel dans le destin des lettres belges de langue française ; oui, il en a été à la fois le porte-épée, le porte-drapeau, le porte-voix et même, d'une certaine manière, le porte-bonheur ; oui, il a été un écrivain talentueux ; oui, *Thérèse Monique*, *Ceux de la glèbe*, *Un mâle*, *L'Hallali*, *Le Chant du carillon* (son dernier roman), *La Vie secrète* ou encore plusieurs de ses études sur l'art sont des livres remarquables…

Comment dès lors expliquer et comprendre son statut actuel – celui d'un écrivain estimé, mais dont on ne parle plus guère, et justement à l'occasion d'un anniversaire (comme celui du centenaire de sa naissance, en 2013) ou de la réédition, très confidentielle, d'une de ses œuvres ?

Comment se fait-il qu'on ne le lise pas beaucoup, alors que de son vivant, de ses débuts dans les années 1860 jusqu'à sa mort, il a mobilisé une multitude de lecteurs ?

En réalité, Camille Lemonnier est peut-être aujourd'hui la victime involontaire de ses propres talents, de la grande facilité qu'il avait d'aborder tous les sujets et de les traiter chacun à travers une variété de styles et de points de vue. En quoi, il n'est pas un auteur identifiable, un auteur dont le monde est *immédiatement*, et sans hésitation aucune, identifiable. Ce qui, *a contrario*, est le cas d'Émile Zola, de Joris-Karl Huysmans, d'Octave Mirbeau ou de Léon Bloy, et celui de ses contemporains en Belgique comme Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Max Elskamp ou Georges Rodenbach.

Est-ce à dire que Camille Lemonnier, qui a son musée à Bruxelles, ne serait jamais qu'un écrivain *historique* ?

Léopold Ier

Il y a un Léopold I^{er} (1790-1865) dont on ne parle pas beaucoup et sur lequel, pour une raison que j'ignore, ou sans la moindre raison, on ne s'attarde guère : l'épistolier – un épistolier boulimique, insatiable,

inassouvi, inébranlable. Une rage d'écrire qu'il a contractée à l'âge de quinze ans et qui ne s'est éteinte que peu de temps avant sa mort. Après avoir été élu roi des Belges, le 4 juin 1831, et avoir prêté serment à Bruxelles, le 21 juillet, il a passé chaque jour des heures entières à rédiger sa correspondance, où qu'il se trouvât, dans son palais de Laeken, dans une de ses résidences royales en Belgique (Ostende, Ciergnon…) ou à l'étranger, et quelles que fussent les circonstances.

Ces lettres, qui se comptent par milliers et dont un bon nombre sont disséminées dans des archives aux quatre coins du monde, sont tantôt en allemand, tantôt en anglais, tantôt encore en français, un français assez correct, quoiqu'on y relève des germanismes et des anglicismes. Léopold Ier était, il est vrai, un étonnant polyglotte. Comme le rapportent ses biographes, il allait ainsi stupéfier ses interlocuteurs lors d'une réception aux Tuileries à Paris, en 1842, en s'entretenant en italien avec le nonce apostolique, en anglais avec Lord Cowley, en russe avec le comte de Kisseleff, en suédois avec M. de Löwenheim, en grec avec le général Coletti et indifféremment en allemand et en français avec les autres chefs de mission présents. Et s'il en avait eu l'occasion, il aurait pu parler en latin avec quelques érudits férus de la Rome antique, de Cicéron ou de Sénèque.

Pour l'essentiel, la correspondance de Léopold Ier, « le plus philosophe des rois depuis Frédéric II » selon Alexandre Dumas, forme une sorte de vaste panorama des événements qui ont jalonné la Belgique et l'Europe durant plus d'un demi-siècle. Et comme elles sont presque toutes adressées à d'autres souverains, à des ministres, à des plénipotentiaires et aux membres de son illustre famille aristocratique, les Saxe-Cobourg-Gotha, elles montrent comment ces mêmes événements ont été perçus, vécus et commentés par ceux qui en ont été les principaux acteurs. C'est le cas, par exemple, de l'indépendance de la Grèce en 1830 (il avait été pressenti pour en occuper le trône), de la question d'Orient en 1840, des révolutions de 1848 ou du coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte, trois ans après qu'il a été porté à la présidence de la République avec cinq millions et demi de suffrages. Or, dès que ce dernier avait accédé au pouvoir, Léopold Ier avait prévu que l'empire serait tôt ou tard restauré en France et que le nouvel empereur, à l'endroit duquel il n'avait aucune sympathie et qu'il savait hostile aux républicains et aux orléanistes, envisagerait l'annexion de

la Belgique. Ce qui explique son surnom, que le prince de Metternich, paraît-il, aurait conçu : l'Oracle de l'Europe.

Dans une lettre écrite à Laeken et datée du 5 décembre 1851, Léopold Ier fera part de ses craintes à sa *jeune* nièce, la reine Victoria : « S'il s'établit quelque chose qui ressemble à un empire, nous aurons peut-être beaucoup à souffrir à un moment, car la *gloire française* jettera indubitablement un coup d'œil sur les vieilles frontières. Mes espérances c'est que les Français seront très occupés chez eux, pendant quelque temps, car les querelles de parti battront leur plein. » Et le 19 décembre : « […] un gouvernement militaire peut devenir dangereux pour l'Europe. J'espère du moins qu'il sera d'abord suffisamment occupé en France et nous laissera ainsi le temps de nous préparer. L'Angleterre fera bien de ne pas s'endormir et de réveiller sa vieille énergie et son courage. » En mars 1852, il se plaindra du fait que justement, à cause du coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte, la Belgique doive « constamment » accueillir de « nouveaux exilés » français. Situation « très désagréable », dira-t-il à la reine Victoria, avant de lui confier en juillet de la même année : « Nous sommes très ennuyés en raison de notre traité avec la France. Victor Hugo a écrit et publie *ici* un livre contre Louis Napoléon [*Napoléon le petit*], qui l'exaspérera au plus haut point. Il nous est bien difficile après cela de conserver ici M. Victor Hugo ! Le grand ennui de toutes ces affaires, c'est qu'elles se reproduisent constamment, sans que personne en retire un avantage quelconque des difficultés qu'elles ont créées. »

Sa position de méfiance envers Louis Napoléon Bonaparte, Léopold Ier la maintiendra d'ailleurs toujours, et lorsque la guerre de Crimée, à partir de 1853, rapprochera la France et l'Angleterre, il continuera à mettre en garde la reine Victoria. En témoigne notamment ce passage d'une lettre écrite le 16 juillet 1858, quelques mois avant que les Français n'envahissent l'Italie : « Il y a un certain clan en Angleterre qui prétend que c'est avec la nation française que vous devriez être en excellents termes ; ce n'est *pas possible*, car les Français détestent le peuple anglais, en tant que nation, bien qu'ils puissent être aimables envers nous personnellement. » Et d'ajouter que l'Angleterre gagnerait à « organiser » sa flotte de manière qu'elle soit et demeure « supérieure » à celle de la France…

En lisant les lettres de Léopold Ier à sa nièce, j'ai souvent souri, amusé de voir le roi d'un si petit royaume fraîchement sorti des fonts

baptismaux prodiguer des conseils de gouvernance à la reine d'un empire gigantesque. Victoria venait à peine de l'être, le 20 juin 1837, à la mort de George IV, qu'il lui envoyait une longue missive, où il l'appelait « Ma bien-aimée enfant » et où, déjà, il attirait son attention sur la rivalité séculaire entre les Anglais et les Français : « Il y a deux nations en Europe, qui sont presque ridicules à cause des louanges qu'elles se donnent elles-mêmes, ce sont les Anglais et les Français. Il est très important que vous soyez très nationaliste et comme il se trouve que vous êtes née en Angleterre et ne l'avez jamais quittée un seul instant, ce serait assez étrange si on essayait de dire le contraire. »

Les dernières phrases de cette lettre, écrite à Laeken le 23 juin 1837, sont d'une surprenante fatuité : « Avant de prendre une décision importante, je serais content si vous vouliez bien me consulter. Ceci aurait l'avantage de vous faire gagner du temps. En politique, la plupart des mesures arriveront toujours assez tôt, dans un délai de quelques jours ; revenir sur ses pas, ou sortir en reculant, est, au contraire, extrêmement *difficile*, et *nuit* presque toujours aux plus hautes autorités. »

Le 27 juin, Léopold I^er^ devait récidiver, plus paternaliste et plus professoral que jamais : « Toutes les fois qu'une question est de quelque importance, il ne faut pas qu'elle soit tranchée le jour même où l'on vous l'aura soumise. Toutes les fois qu'une affaire n'est pas urgente, je me fais une règle de n'être jamais contraint à prendre une décision *immédiate* ; ce n'est vraiment pas se faire justice que *de décider des questions sur le pouce*. »

Le plus étonnant, c'est que Léopold I^er^ s'est conformé lui-même à tous ces conseils dans ses relations avec ses propres ministres. Il a même été farouchement nationaliste, lui qui est devenu le premier roi des Belges par la force des choses, et au départ sans grand enthousiasme, farouchement chauvin, belge, et même belgolâtre.

Léopold II

Léopold II serait-il le roi de tous les malentendus ? On a tellement écrit sur lui depuis son accession au trône en 1865, à l'âge de trente ans, on a multiplié à son sujet, aussi bien sur son règne que sur sa vie

privée, tant de jugements et d'opinions contradictoires, qu'il apparaît, dans ces premières décennies du XXIe siècle, comme une figure assez floue, un personnage historique dont on ne sait jamais trop s'il a été un souverain visionnaire exceptionnel ou un fieffé opportuniste doublé d'un exploiteur sans scrupule.

On ne compte plus les caricatures dont Léopold II a été la cible favorite, en Belgique comme à l'étranger. Elles forment même une catégorie parodique en soi, qu'on pourrait appeler l'iconographie léopoldienne. Friand de vieux papiers, le polygraphe Georges Renoy (1925-2001), auteur de nombreux ouvrages documentaires, m'a fait voir un jour une incroyable quantité de pochades, de caricatures, de portraits-charge et de brochures relatifs à Léopold II, qu'il avait réunis en fouinant un peu partout, notamment des numéros de revues satiriques importantes telles que *L'Assiette au beurre*, *La Trique*, *Le Sifflet*, *Le Diable au corps, Le Ruy-Blas* ou encore *Punch*, le célèbre hebdomadaire britannique. C'était vertigineux.

Beaucoup de ces images ont été reproduites dans l'album de John Grand-Carteret publié chez Louis Michaud à Paris en 1908 : *Popold II roi des Belges et des Belles* – un titre qui, comme on dit, est tout un programme. Lequel programme, de fait, va dans tous les sens possibles et imaginables, et montre au fil des pages :

Léopold II en « girouette perfectionnée » approuvant successivement la loi libérale de 1879 et la loi catholique de 1884 sur l'enseignement scolaire ;

Léopold II en train de gronder un de ses ministres représenté sous les traits d'un enfant pleurnichard et l'obligeant à jouer avec des soldats de bois ;

Léopold II en conducteur de train flanqué de la devise « L'union libre fait la force » avec une ballerine en avant-plan, allusion directe à ses fréquents voyages incognito (à Paris, en particulier) pour combler ses plaisirs personnels ;

Léopold II enlaçant Cléo de Mérode (« Cléopold »), sa maîtresse de quarante ans sa cadette, devant deux de ses filles, avec cette légende : « De grâce, papa, donne-nous au moins les vieilles robes de ta Cléo » ;

Léopold II accumulant de gros sacs de jute remplis d'or, richesses produites par les Congolais qui travaillent sous la menace du fouet ;

Léopold II en serpent enroulant furieusement un malheureux indigène dans la brousse et cherchant à l'étouffer ;

Léopold II en chef de tribu, régnant sur des esclaves maltraités par un soldat blanc ;

Léopold II en nourrice s'occupant de son bébé Congo avec cette légende : « Mon Dieu ! quel épouvantable enfant je me suis donné là. Rien que des soucis, et tous les ennuis qu'il m'attire me mettent avec les voisins dans les embarras les plus terribles » ;

Léopold II se nourrissant de chair fraîche, tournant le dos à un Noir décapité en train de rôtir ;

Léopold II montant la garde devant son domaine, sur la porte duquel on lit : « *Private property. No admittance to philanthropists* » (Propriété privée. Entrée interdite aux philanthropes) – une caricature publiée en juillet 1906 dans le magazine londonien *Picture Politics*…

Léopold II…

Dans la plupart de ces caricatures, le roi des Belges a la même physionomie : grand, robuste, volontaire, sûr de lui, impassible (ou donnant l'air de l'être) dans sa redingote noire reconnaissable entre toutes, la barbe fluviale comme un bavoir.

Des écrivains et des journalistes n'ont pas, eux non plus, épargné Léopold II qui, il est vrai, avait une raideur toute germanique héritée de ses aïeux, les Cobourg, et n'a jamais rien fait pour conquérir le cœur des foules (d'ailleurs, il n'était pas loin de les dédaigner). Avec Arthur Conan Doyle, Octave Mirbeau et Charles Péguy, le plus renommé d'entre eux a été Mark Twain, le créateur de Tom Sawyer et de Huckleberry Finn, « de loin, le plus grand écrivain américain », d'après George Bernard Shaw. En 1905, Mark Twain a publié un pamphlet qu'il a intitulé par dérision *Le Soliloque du roi Léopold* et qui, sous ses dehors humoristiques et sa haute tenue littéraire, constitue une sorte de synthèse des attaques virulentes dirigées contre le monarque depuis vingt ans – c'est-à-dire depuis qu'à la Conférence de Berlin, où s'étaient réunis les représentants de treize nations, Léopold II, stratège machiavélique, était parvenu à faire reconnaître sa souveraineté sur l'État indépendant du Congo (deux millions et demi de kilomètres carrés !). Une affaire des plus rentables, grâce à une exploitation savamment orchestrée qui devait lui en réserver tous les profits, mais qui n'était pas du tout conforme à la liberté de commerce prescrite par la Conférence de Berlin. D'où la boutade de Jean Stengers dans son livre *Congo : mythes et réalités. 100 ans d'histoire* (1989) : « Avec un brin de fantaisie, on pourrait comparer la création

de l'État du Congo à l'histoire d'un particulier ou d'une société qui, en Europe, aurait fondé un certain nombre d'établissements sur le Rhin, de Rotterdam jusqu'à Bâle, ce qui lui aurait valu de se voir attribuer la souveraineté sur toute l'Europe occidentale. »

Un « système véreux et criminel », s'indignera de son côté Charles Péguy, et d'autant plus abusif à ses yeux qu'en 1885 Léopold II était censé devenir le propriétaire d'un territoire pour apporter aux populations indigènes la « civilisation » et le « progrès », les sortir de l'esclavage pratiqué de longue date par les Arabes et leur offrir la possibilité de commercer librement dans le respect des traités internationaux. Le républicain et révolutionnaire Jean Volders n'hésitera pas, lui, à multiplier les accusations personnelles dans ses éditoriaux du *National belge*. Celle-ci par exemple en date du 23 avril 1885 : « Le pauvre homme se fait vieux. Il a dépassé la cinquantaine maintenant. On gagne de drôles de goûts à cet âge-là. Il lui est très difficile de se divertir avec les petites Anglaises, depuis que certains bruits circulent. Grâce au lien personnel, grâce à la souveraineté qu'il exercera bientôt sur le Congo, il pourra s'amuser avec les petites Noires. »

Dans la préface de *La Belgique dans la caricature politique 1830-1980*, le catalogue d'une exposition paru à l'occasion d'Europalia 80-Belgique 150, l'historien Jacques Willequet note : « Le succès entraîne l'agacement et les jalousies, et l'on condamne volontiers chez les autres, surtout s'ils sont petits, ce qu'on se permet à soi-même sans sourciller. Reste que cette exploitation directe par l'État et ses agents (qui sera démantelée après la reprise du Congo par la Belgique) fut

une source inévitable d'abus. En 1904, une commission internationale d'enquête désignée par le souverain condamna ces méthodes mais démentit catégoriquement la légende, spectaculaire mais fausse, des mains coupées. » Ce n'est pas exactement ce que disent Daniel Vangroenweghe dans son livre très documenté *Du sang sur les lianes* (1986) et Adam Hochschild dans *Les Fantômes du roi Léopold* (2007), deux chercheurs pour lesquels le souverain savait fort bien que *son* Congo, où il n'est jamais allé, était le théâtre d'exactions et de sévices.

Le « scandale congolais », fortement relayé par les antimonarchistes et par les Anglais, persuadés d'avoir été dupés à la Conférence de Berlin, fait hélas trop oublier de nos jours que Léopold II a été, jusqu'à sa mort survenue en 1909, le principal acteur de la prospérité et de la puissance industrielle de la *petite* Belgique durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle, en s'entourant d'entrepreneurs et d'industriels de premier rang comme Ernest Solvay, Édouard Empain, Jean Jadot ou Raoul Warocqué, en veillant personnellement à la modernisation du port d'Anvers et à la création de celui de Zeebrugge, ou en cherchant à instituer une armée plus forte et mieux équipée et le service militaire général (en remplacement du système du tirage au sort). Le « scandale congolais » fait aussi trop souvent oublier de nos jours le rôle capital, décisif, de bâtisseur et d'urbaniste joué par Léopold II, en particulier à Bruxelles. On peut ainsi penser au voûtement de la Senne (une mesure de salubrité publique), à l'élargissement des voiries de la petite ceinture, à l'aménagement de grandes avenues (Louise, Tervueren…), du Mont des Arts, des pourtours du Palais de justice ou des quartiers résidentiels réservés à la bourgeoisie émergente (et bientôt triomphante), au lancement des travaux de la jonction ferroviaire Nord-Midi, à l'installation d'espaces verts (dont le parc de Woluwé et le parc Josaphat), à la préservation de sites naturels… Et puis l'École de médecine tropicale afin d'étudier la malaria, la fièvre jaune, le typhus ou encore la maladie du sommeil transmise par la mouche tsé-tsé – les plaies de l'État indépendant du Congo.

La liste serait sans fin si je devais énumérer ici tout ce que Bruxelles et la Belgique doivent à Léopold II. Mais ce qui n'arrête pas de me surprendre, si ce n'est carrément de me dérouter, lorsque j'en parle aujourd'hui autour de moi, c'est que ses réalisations – concrètes, palpables, opportunes – ne semblent intéresser plus personne, qu'à

tout le moins elles sont comme banalisées. Pour un peu, on ne leur accorderait aucune importance, on les considérerait comme quelques accidents de l'histoire nationale. Sans presque jamais se poser la question de savoir pourquoi ils se sont produits.

Voir : *Congo, une histoire* ; Meunier, Constantin.

Léopold III

Voir : Question royale.

Leys, Simon

Le 5 novembre 2005, Simon Leys (1935-2014) a été reçu docteur *honoris causa* de l'Université catholique de Louvain. J'ai eu la grande chance d'assister à la cérémonie d'intronisation ; elle a été simple, très peu solennelle, alors même que les autorités académiques portaient la toge universitaire, ainsi que le veut la bonne vieille coutume de l'Alma Mater. C'est la première fois de ma vie que je voyais en chair et en os l'homme que j'avais découvert comme tout le monde, je suppose, à la parution de son pamphlet prémonitoire *Les Habits neufs du président Mao*, en 1971. Et comme tout le monde, j'ignorais à cette époque qu'il s'appelait en réalité Pierre Ryckmans, qu'il était natif de Bruxelles et que Simon Leys était un nom de plume qu'il avait choisi en référence directe à *René Leys*, le chef-d'œuvre posthume de Victor Segalen (autre grand sinologue) publié en 1922. Dans *Le Figaro littéraire* en date du 3 février 2005, il allait écrire : « Si j'osai alors emprunter mon patronyme fictif au chef-d'œuvre de Segalen, c'est tout simplement parce que, à ce moment-là, *René Leys*, complètement épuisé et introuvable depuis plus de vingt ans, n'éveillait plus d'échos que dans la mémoire d'une poignée d'admirateurs fidèles, amoureux de littérature, un peu frottés de Chine, et c'était à ces *happy few*, mes semblables, mes frères, que j'adressais ainsi un innocent clin d'œil. »

Dans son (bref) discours de Louvain intitulé « Une idée de l'université » et prononcé sur un ton ferme et vigoureux, Simon Leys

n'a pas parlé de Victor Segalen et n'a évoqué la Chine qu'à travers un axiome de Zhuang Zi, un penseur taoïste du IIIe siècle av. J.-C. : « Tous les gens comprennent l'utilité de ce qui est utile, mais ils ne peuvent pas comprendre l'utilité de l'inutile. » Je me suis empressé de noter la phrase. À regarder ce discours de près, on s'aperçoit qu'il est émaillé de citations et qu'il débute d'ailleurs par un précepte de Jacques Chardonne parfaitement approprié à la circonstance : « Quand vous entendez le bruit des applaudissements, vous savez qu'il est temps de s'en aller. » (Jacques Chardonne commettant une anacoluthe, c'est exceptionnel. Il aurait dû écrire : « […] vous savez qu'il est temps de vous en aller. ») Les autres citations sont du cardinal Newman, de Gustave Flaubert (l'extrait d'une lettre à Ivan Tourgueniev), de Clive S. Lewis, d'un « brillant et fringant jeune ministre de l'Éducation » en Angleterre dont Simon Leys n'a pas communiqué l'identité, de ce Zhuang Zi donc et, pour finir, d'Érasme avec un adage qui figure dans toutes les chrestomathies : « On ne naît pas homme, on le devient. »

Il existe un art de la citation, un art plus subtil qu'il ne semble de prime abord, que Simon Leys a maîtrisé parfaitement et qu'il a poussé à l'extrême en faisant paraître en 2005 (est-ce un hasard ?) un florilège sous le titre *Les Idées des autres*. Une sorte de compilation de bons mots qu'il a, dit-il, « idiosyncratiquement » composée et dans la présentation de laquelle il cite, pour justifier le bien-fondé de sa démarche, ces deux orfèvres que sont Oscar Wilde et Alexandre Vialatte. Oscar Wilde : « La plupart des gens sont d'autres gens. Leurs pensées sont les opinions de quelqu'un d'autre ; leur vie est une imitation ; leurs passions, une citation. Il n'y a qu'une façon de réaliser sa propre âme, et c'est de se débarrasser de la culture. » Alexandre Vialatte : « Le plus grand service que nous rendent les grands artistes, ce n'est pas de nous donner leur vérité, mais la nôtre. » Et une compilation qu'il a destinée à « l'amusement des lecteurs oisifs », précaution littéraire en forme de boutade qu'il ne faut surtout pas prendre au pied de la lettre.

On l'aura compris, les « idées des autres », ce sont les idées de Simon Leys lui-même sur les sujets les plus divers tels que l'ambition, le désespoir, la musique, la politique, le sexe, la richesse, le temps, le tabac, le rire, le goût, la foi, le vin, la retraite, la solitude, la littérature, etc. Il s'en tire tantôt avec une seule citation, tantôt avec plusieurs. Il y en a ainsi quinze à la rubrique « Mer », sa grande passion (son ouvrage en deux tomes *La Mer dans la littérature française de François Rabelais à Pierre Loti*, paru en 2003, est un monument), et douze à la rubrique « Écrivain ». Dont ces quatre-ci : « La plupart des écrivains ne comprennent pas plus la littérature qu'un oiseau ne comprend l'ornithologie » (Marcel Reich-Ranicki). « Je hais un écrivain qui est tout entier écrivain » (Lord Byron). « N'invitez pas plusieurs hommes de lettres à la fois : un bossu préférera toujours la compagnie d'un aveugle à celle d'un autre bossu » (Paul Claudel). « Un écrivain est un homme qui, plus que quiconque, trouve qu'il est difficile d'écrire » (Thomas Mann).

Je me suis amusé à faire l'inventaire des auteurs que Simon Leys a convoqués dans son merveilleux florilège : près de deux cents au total. Les plus cités sont Léon Bloy, Gilbert Keith Chesterton, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau et Simone Weil (elle a droit à dix-neuf citations, le record du livre). Au sein de ce gros peloton, j'ai dénombré treize auteurs chinois (dont un anonyme) et cinq auteurs belges, tous présents dans ce *Dictionnaire amoureux* : le prince de Ligne, Henri Pirenne, Louis Scutenaire, Marcel Thiry et Raoul Vaneigem avec cet aphorisme si renversant et sans doute très leysien : « Le travail est encore ce que les gens ont inventé de mieux pour ne rien faire de leur vie. »

Est-ce que je me trompe si je dis que *Les Idées des autres* est,

suprême paradoxe, le livre le plus personnel de Simon Leys ?

Liège

Dans sa dictée *Je suis resté un enfant de chœur*, Georges Simenon dit, en date du dimanche 5 août 1977, qu'en discutant avec Maurice Piron, professeur de philologie et de littérature française à l'Université de Liège, il a pu se rendre compte, « non sans un certain étonnement », qu'il était « resté beaucoup plus liégeois » qu'il ne le pensait avant d'ajouter : « C'est une ville où l'on fait peu d'épate et où elle ne paie pas. On y est généralement calme, bien que la tête près du bonnet, mais on y a des affinités qui font que les hommes y deviennent naturellement des copains. »

Toutes les innombrables fois que je me suis retrouvé à Liège, j'en ai eu la preuve : les gens sont en général des plus bienveillants, des plus courtois et des plus serviables. Quand vous les abordez dans la rue pour qu'ils vous indiquent votre chemin, ils s'empressent de vous venir en aide. Un jour, alors que je cherchais à me rendre chez un bouquiniste installé je ne sais plus trop où au juste dans ce qu'on appelle le Carré, au cœur de la ville, à deux pas de la cathédrale Saint-Paul, un quidam habillé comme un prince (ce qui sans doute va de soi dans l'ardente cité, qui a été la capitale d'une principauté épiscopale dès l'an 985) m'y a conduit de gaieté de cœur. À croire qu'il passait le

plus clair de son temps à rendre service à des passants désorientés. Tout en m'ouvrant la voie, il m'a raconté que les édifices religieux étaient innombrables à Liège (la plus belle étant, d'après lui, la collégiale Saint-Barthélemy) et que le Carré était un vrai quadrilatère et qu'il avait bien quatre côtés égaux (?).

Le souvenir de mon noble guide – un échalas aux cheveux roux qui devait avoir la soixantaine – est d'autant plus présent dans mon esprit que c'est ce jour-là et chez le bouquiniste en question que j'ai mis la main sur une collection de livres des Éditions Maréchal (une maison liégeoise), tous en grand papier et comme neufs, des Pierre Véry notamment et le rarissime *Navire qui tue ses capitaines*, un roman policier du dessinateur de bandes dessinées Maurice Tillieux (1921-1978), le créateur de Gil Jourdan. Dans les années 1970, Liège était encore une ville bénie pour les fouineurs et on pouvait passer des heures entières à courir d'un bouquiniste à l'autre et à dénicher des merveilles. Cette époque est, hélas, révolue.

Si les Liégeois sont en général bienveillants, courtois et serviables, ils aiment toutefois cultiver une certaine impertinence, et même une impertinence certaine, à l'image de Tchantchès, la marionnette typique qui a droit à son musée depuis 1948, rue Surlet dans le quartier d'Outre-Meuse, et qui incarne depuis des lustres l'identité et le caractère liégeois, mélange d'insolence, de sagesse populaire, de gouaille, de bon sens, de chauvinisme, d'humanité, de raillerie, de bonhomie. Cette impertinence se manifeste surtout dans le domaine des arts plastiques. Je songe en particulier à des créateurs tels que Jacques Lizène, Jacques Louis Nyst, Éric Duyckaerts, Benjamin Monti, Pol Pierart, Capitaine Lonchamps (un pseudonyme), Xavier Mary (il aime recycler artistiquement des pneus, des panneaux de signalisation ou des enseignes publicitaires) ou encore Jacques Charlier, qui forment ce que j'appellerais l'école liégeoise de l'impertinence ou l'école liégeoise de l'irrévérence, pour reprendre ici le mot d'une exposition à laquelle ils ont participé au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, du 18 mars au 29 mai 2011, et qui s'intitulait *L'Art de l'irrévérence*.

Liège est aussi la ville qui, de 1977 à 1999, a abrité le Cirque Divers, rue Roture, également au cœur du quartier d'Outre-Meuse. À la fois théâtre, galerie d'art, salle de concert, atelier de recherches, université populaire, cabaret, café, « scène parallélo-politique

coloriée », « jardin du paradoxe et du mensonge universel », ce Cirque Divers, animé principalement par Michel Antaki, s'est avant tout voulu, comme l'a noté Jacques Dubois, un « lieu de mise en spectacle du quotidien ». Et voilà une des raisons pour lesquelles s'y sont succédé des rockers et des chanteurs d'opérettes viennoises, des poètes et des écrivains en herbe ou très célèbres (Allen Ginsberg), la fanfare de l'armée du Salut et des groupes de majorettes, des réunions ou des spectacles de joyeux lurons (Jan Bucquoy, entre autres) et des assemblées générales d'associations des plus sérieuses.

Voir : Grétry, André-Modeste ; Thiry, Marcel ; Simenon, Georges ; Standard.

Ligne (prince de)

Voir : Châteaux.

Lion des Flandres (Le)

Le plus célèbre et le plus célébré des romans flamands du XIX^{e} siècle, *Le Lion des Flandres* (*De Leeuw van Vlaanderen*) de Henri Conscience (1812-1883), paru en 1838, n'est pas vraiment un chef-d'œuvre. Il est même truffé de défauts : des personnages ressemblant à des marionnettes, ayant tous, ou peu s'en faut, une psychologie à l'emporte-pièce et animés par des sentiments excessifs, sans la moindre nuance ; des situations décrites à la serpe et racontant avec une simplicité assez puérile la lutte héroïque des milices flamandes contre les Français et leur victoire à la bataille des Éperons d'Or, à Courtrai, en 1302. De surcroît, ainsi que l'a souligné François Closset dans son ouvrage *Aspects et figures de la littérature flamande* (1944), sa langue est « incorrecte et émaillée de gallicismes » (Henri Conscience connaissait bien le français et avait commencé par écrire en français), et sa technique « défectueuse », quoique Georges Eekhoud ait prétendu, dans un (rare) petit livre *familier* consacré à l'auteur en 1881, que son vocabulaire est « un violon employé par Paganini ».

En lisant *Le Lion des Flandres*, j'y ai vu, de mon côté, un démarquage maladroit de l'esthétique narrative de Walter Scott dans *Ivanhoé* (1819) : un roman où il n'y a pas à proprement parler un héros, pas même Robert de Béthune surnommé le Lion des Flandres, mais où des groupes de protagonistes, des hommes d'État et des militaires pour la plupart, viennent à tour de rôle occuper le devant de la scène et font avancer l'action. J'y ai trouvé beaucoup de dialogues emphatiques (notamment dans les épisodes amoureux) et un romantisme confinant à la caricature, un romantisme quasi maniaque, presque hyperesthésique.

S'il ne constitue donc pas un chef-d'œuvre, *Le Lion des Flandres* est, en revanche, une stupéfiante réussite politique. Un roman-manifeste, un roman-programme d'une grande efficacité. Le roman d'un idéologue, qui sait parfaitement, et sans doute le plus sincèrement du monde, de quelle façon et avec quels moyens il faut émouvoir son public et le rendre sensible, parties prenantes, aux convictions qu'il défend et qu'il cherche à tout prix à illustrer. Lesquelles sont, bien entendu, l'exaltation, pour ne pas dire la glorification, de l'identité flamande. Avant Henri Conscience, aucun écrivain ne l'avait à ce point prônée, n'avait eu l'idée géniale de la rendre aussi prégnante à travers la relation d'un événement capital de l'histoire des Flandres, à travers une langue simple, vivante, colorée et, surtout, accessible au plus grand nombre. Un acte de patriotisme d'autant plus *malin* qu'il surgissait quelques années à peine après que les Belges avaient bouté les Hollandais dehors et conquis leur indépendance. Une profession de

foi – de foi cocardière – à l'égard du peuple flamand, dont la misère noire, à l'époque, était proverbiale. Et un cri de ralliement aussi. Et c'est si vrai qu'il allait obtenir un succès considérable et devenir très vite, et pour de longues décennies, la bible des Flamands et, au-delà, la bible des flamingants.

Vu que les années 1830 et 1840 ont été celles qui, en Europe, ont vu triompher le roman populaire et le roman nationaliste, *Le Lion des Flandres* devait bientôt faire l'objet d'une multitude de traductions et pousser Henri Conscience à écrire toute une impressionnante série d'autres romans – en majorité des romans à thèse, fortement mâtinés de sentimentalisme et de moralisme comme *Le Conscrit* (*De Loteling*), *Le Tombeau de fer* (*Het Ijzeren Graf*) ou *Le Bonheur d'être riche* (*Het Geluk van rijk te zijn*), des romans qui ont connu, selon la formule consacrée, des fortunes diverses, mais qui seraient peut-être passés totalement inaperçus si Henri Conscience n'avait jamais écrit sur le ton le plus militant *Le Lion des Flandres*. Tous ces livres ont d'ailleurs été traduits en français par Léon Wocquier et font partie des *Œuvres complètes* de l'auteur publiées à Paris en soixante volumes par Michel Lévy, puis par Calmann-Lévy, de 1854 à 1885.

Dans toutes les communes des Flandres, il y a une rue, une avenue, un square ou une place Henri ou plutôt Hendrik-Conscience. À Anvers, la rue où se dresse sa maison natale ne porte toutefois pas son nom (les édiles anversois ont choisi, probablement pour mieux honorer sa mémoire, de le donner à une place). Il s'agit de la rue de la Pompe, non loin de la superbe église Saint-André. Sur la façade de cette maison, qui possède trois étages, figure, comme il se doit, une plaque commémorative, mais il faut bien lever la tête pour la voir. Lorsque mes pas m'ont guidé à cet endroit, j'ai songé à un très beau texte d'Henri de Régnier repris dans *Sujets et paysages* (1906) : « Maisons de poètes ». Henri de Régnier y évoque la maison natale d'Alfred de Musset, rue des Noyers à Paris, et dit qu'elle n'est pas de « celles qui font songer », de celles où se dégage « entre le lieu et l'homme une affinité mystérieuse ». Et d'écrire : « […] l'endroit où nous naissons nous est imposé par le hasard. C'est pourquoi les maisons natales célèbres ne nous parlent que rarement. Les maisons mortuaires illustres sont, à mon sens, plus pathétiques. Elles ont, à tout le moins, une certaine mélancolie qui vient de l'existence notoire qui s'y est terminée. » Puis : « À la maison de la rue des Noyers, où naquit

Musset, je préfère ce triste logis de la rue du Mont-Thabor où habita et mourut le Musset vieilli, sombre et désenchanté, le Musset dont les lèvres ne touchaient plus qu'à la coupe empoisonnée. »

Rue de la Pompe, à Anvers, j'ai éprouvé une réaction analogue. Et je n'ai pas pu ne pas me représenter brusquement la maison mortuaire d'Henri Conscience, qui n'est autre que le musée Wiertz, à Bruxelles, dont il a été, en 1868, le premier conservateur. L'excès, la démesure, le romantisme à fleur de peau, c'est ce qui caractérise aussi bien le romancier flamand que le peintre wallon. Dois-je en conclure, et pour paraphraser Henri de Régnier, que l'endroit où les gens meurent ne leur est pas du tout imposé par le hasard ?

Voir : Claus, Hugo ; Wiertz, Antoine.

Maeterlinck, Maurice

En 1889, Maurice Maeterlinck a vingt-sept ans. Né à Gand au sein d'une famille aisée (son père tire profit de ses fermages et de ses rentes), il a embrassé la carrière d'avocat, mais il est davantage intéressé par la littérature que par le droit. Il a déjà publié deux livres à tout petit tirage : un recueil de poèmes, *Serres chaudes*, et une pièce de théâtre vaguement inspirée d'un conte des frères Grimm, *La Princesse Maleine*. Comme il aimerait bien se faire connaître, il en adresse des exemplaires à certaines personnes qu'il croit influentes. Parmi elles, il y a Stéphane Mallarmé qu'il admire beaucoup. Lequel, après avoir lu *La Princesse Maleine*, en parle au dramaturge et romancier Paul Hervieu. Et ce dernier, à son tour, en touche un mot à son meilleur ami à l'époque, Octave Mirbeau.

Le 24 août 1890, contre toute attente, les lecteurs du *Figaro* découvrent sous la signature de l'auteur du *Jardin des supplices* un article incroyablement dithyrambique, dans lequel Maurice Maeterlinck est comparé à Shakespeare et sa pièce portée aux nues. « Un chef-d'œuvre », lisent-ils. Ce qui les pousse à se précipiter dans les librairies, où le livre ne se trouve pas, vu qu'il a été discrètement publié près d'un an plus tôt chez le modeste éditeur Louis Van Melle à Gand et qu'il n'a jamais été distribué en France. Mais le *bien* est fait, une fois pour toutes : du jour au lendemain, le jeune avocat gantois devient une célébrité que rien n'arrêtera plus – un écrivain qui, jusqu'à sa mort survenue en 1949 dans son somptueux palais baptisé Orlamonde à la sortie de Nice, le long de la route conduisant à Villefranche-sur-Mer, connaîtra tous les honneurs possibles et imaginables. Dont l'attribution du prix Nobel de littérature en 1911. À cette date, il allait seulement sur ses cinquante ans et n'avait encore

publié que vingt de la soixantaine des ouvrages que compte sa bibliographie.

Des critiques s'étonnent que Maurice Maeterlinck n'ait cessé de passer d'un genre à l'autre – poésie, théâtre, ouvrages entomologiques, essais relevant de l'ésotérisme, de l'occultisme et du déisme (« pascaliens », selon certains), un peu comme s'il s'était dispersé et avait toujours cherché sa voie. Dans chacun de ses livres, il est pourtant invariablement le même homme : un mystagogue. J'entends : le vicaire d'une sorte de religion secrète, dont le dogme principal, opposé aux thèses matérialistes, consiste à affirmer que l'univers est grevé de multiples symboles indéchiffrables, mais qu'il importerait de déchiffrer, et que l'humanité entière est condamnée, impuissante, à attendre, comme l'a noté Willy-Paul Romain, « le bon vouloir des puissances infinies, celles de la terre et celles du ciel », qu'elle n'est jamais qu'un « jouet sans force aux mains des éléments ». C'est d'ailleurs cette conception de l'existence qui a très vite assuré le succès des œuvres de Maurice Maeterlinck à travers le monde dans les premières décennies du XX^e^ siècle et qui a, en particulier, séduit de nombreux compositeurs.

Mais qui lit aujourd'hui Maurice Maeterlinck ? Et que lisent ceux qui le lisent ? *La Vie des abeilles* ? *La Vie des fourmis ? L'Hôte inconnu* ? *L'Ombre des ailes* ? *Le Trésor des humbles* ? Les fort beaux poèmes des *Serres chaudes* ou des *Douze Chansons* ? Est-ce qu'on parlerait encore de *Pelléas et Mélisande*, si Claude Debussy ne s'y était pas intéressé et n'en avait fait un des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'opéra ? Un théâtre d'un autre âge qui – et c'est le cas de le dire – ne passe plus la rampe, contrairement à celui de certains autres de ses contemporains comme Paul Claudel ou Luigi Pirandello, voire Sacha Guitry ?

Aux yeux de la plupart des spécialistes, par exemple Paul Gorceix qui lui a consacré une étude capitale en 2005 et l'a appelé « l'arpenteur de l'invisible », la pièce la plus remarquable de Maurice Maeterlinck est *L'Oiseau bleu*, publiée en 1908. C'est un conte de fées théâtral, un peu à la manière du *Songe d'une nuit d'été*, une féerie en six actes et douze tableaux à la fois ludique, primesautière, fantasmagorique et un tantinet moralisatrice, où les heureuses trouvailles ne manquent pas, pour l'essentiel grâce à des personnages inattendus comme le Sucre, le Lait, la Chatte, la Lumière, la Nuit, le Petit Frère à Naître, le Bonheur des Heures du Soleil, le Bonheur des

Pensées Innocentes, le Bonheur de Voir se Lever les Étoiles, la Joie de Comprendre, l'Amour Maternel ou encore le Nu-Pieds dans la Rosée. Mais il suppose une distribution considérable (une cinquantaine de comédiens), des décors nombreux et coûteux et une mise en scène flamboyante qui, en général, découragent les directeurs de théâtre, quoique la pièce ait été régulièrement montée en Russie depuis sa création mondiale à Moscou, en septembre 1908, par Constantin Stanislavski.

Maurice Maeterlinck n'a pas assisté à cette première, qui allait être triomphale et à laquelle il avait dépêché sa compagne Georgette Leblanc, la sœur de Maurice Leblanc, l'auteur des aventures d'Arsène Lupin. En revanche, il a vu à New York, en 1940, l'adaptation cinématographique de *L'Oiseau bleu* réalisée par Walter Lang et produite par Darryl F. Zanuck, avec Shirley Temple dans le rôle de Mityl. Auparavant, la pièce avait déjà inspiré deux films muets, un premier dès 1910, le second en 1918 réalisé par Maurice Tourneur, déjà aux États-Unis. Je n'ai pas pu savoir si Maurice Maeterlinck les avait visionnés ni ce qu'il avait pensé du long métrage de Walter Lang. De retour à Nice, des années plus tard, sa femme, Renée Dahon, devait raconter que son illustre époux allait assez souvent au cinéma et que le personnage plutôt austère et peu communicatif qu'il était (et qu'il avait toujours été) adorait Fernandel.

Magritte, René

Le magrittisme, un mot forgé par Édouard L. T. Mesens dès 1945, est désormais une discipline à part entière, mais une discipline bien inexacte, puisque aussi bien chacun commente le peintre comme il l'entend et que les très nombreux ouvrages qui lui sont consacrés, bons ou médiocres, proposent une multitude d'interprétations et de théories *en sens divers*. Je me demande d'ailleurs si René Magritte n'est pas le peintre belge sur lequel on a le plus écrit depuis 1967, l'année de sa mort survenue à l'âge de soixante-neuf ans, chez lui, rue des Mimosas, à Schaerbeek. Mais si ces ouvrages forment aujourd'hui une bibliothèque immense et imposante, ils s'inscrivent dans un corpus critique qui a commencé en janvier 1920, avec la première exposition

de ses œuvres (en même temps que celles de Pierre-Louis Flouquet) au Centre d'art, une galerie dirigée par Pierre Bourgeois, à Bruxelles. Le dénommé Pol Stiévenart devait en donner un compte rendu dans une petite revue (*Geste*) et – déjà ! – reprocher aux tableaux de Magritte d'être dépourvus de la « sensualité de la couleur » – une rengaine que d'aucuns n'arrêteront plus de chanter. Par la suite, toutes les expositions personnelles et collectives de Magritte vont susciter des articles. Ils sont légion – des milliers aux quatre coins du monde. La preuve, contrairement à une autre rengaine qu'on entend encore çà et là de nos jours, qu'il n'a jamais été, des décennies durant, un peintre méconnu.

J'ai grandi avec Magritte. Ou plutôt avec ses *images* (dont les titres, neuf fois sur dix, ont été trouvés par ses compagnons de route surréalistes, Paul Nougé, Louis Scutenaire ou encore Marcel Mariën). Je les ai découvertes en juillet 1962 au Casino communal de Knokke, qui avait mis sur pied une exposition rétrospective d'une centaine de ses œuvres et où je me suis rendu à deux reprises avec ma mère, toujours friande de manifestations culturelles, quand nous passions les vacances d'été dans cette agréable station balnéaire. Plusieurs tableaux m'ont alors fortement intrigué et, chaque fois que je les ai revus, en général dans des catalogues ou des albums, ils ont continué d'exercer sur moi de curieuses interrogations. *L'Assassin menacé*, qui date de 1926, en fait partie. À mes yeux, avec ses trois hommes vêtus de noir, dont deux en avant-plan qui sont, semble-t-il, sur le point de frapper le troisième, sans doute l'assassin en train, lui, d'écouter un phonographe, à quelques pas d'un canapé où repose le cadavre d'une jeune femme, avec ses trois autres hommes, dont on ne voit que la tête nue et qui regardent fixement la *scène du crime*, cette grande huile sur toile constitue une véritable énigme policière – une sorte de défi lancé au spectateur, au voyeur. C'est l'image même d'un polar (un mot qui n'existait pas en 1926), la couverture d'un roman ou d'un film criminel.

D'ailleurs, la plupart des tableaux peints par Magritte à cette époque ressemblent à des rébus. *L'Homme au journal*, exécuté en 1926, et que j'ai également vu à Knokke, en est un très bel exemple : divisé en quatre parties égales présentant toutes le même décor, la pièce d'un quelconque logis, il se présente bel et bien comme une devinette mise en quatre images. On ne peut pas ne pas le contempler sans chercher

ce qui les différencie les unes des autres. *Le Dormeur téméraire* est pareillement un rébus – six éléments disposés sur une sorte de palette : un miroir portatif, un oiseau, un chapeau melon, un nœud papillon, une bougie allumée et une pomme. Quant à la partie supérieure du tableau, elle montre un homme qui dort, étendu dans une sorte de caisson ou de cercueil. Est-ce que les six éléments sont ceux de son rêve ? Est-ce qu'ils forment le rêve d'un peintre ? Est-ce que ce « dormeur téméraire » est le portrait métamorphosé de Magritte lui-même ? Comme l'est peut-être la toile intitulée *Les Objets familiers*, dont le titre me paraît faussement explicite et sur laquelle figurent cinq autoportraits, chacun avec un objet différent devant les yeux ?

Et que sont toutes ces huiles datant des années 1920, où sont inscrits des mots tels que « canon », « arbre », femme triste », « corps humain », « sabre » ou « cheval » et où on ne voit ni canon, ni arbre, ni femme triste, ni corps humain, ni sabre, ni cheval, sinon précisément d'extraordinaires devinettes picturales que viennent renforcer des titres tels que *Le Corps bleu*, *Le Miroir magique*, *Le Sens propre*, *Le Miroir vivant* ou *L'Arbre de la science* (chez Magritte, la majorité des titres ont un article défini, comme s'il s'agissait toujours d'une évidence) ?

À Knokke, en juillet 1962, j'ai pris conscience que Magritte était, d'abord et avant tout, un poseur d'énigmes, et je n'ai donc pas été étonné d'apprendre plus tard qu'il admirait Edgar Allan Poe, au point d'aller visiter la maison de l'écrivain à Baltimore, lors de son voyage aux États-Unis, en décembre 1965 (en témoigne notamment *Le*

Domaine d'Arnheim, une peinture qui « réalise une vision qu'Edgar Poe eût beaucoup aimée », ainsi que l'a écrit Magritte dans *La Ligne de vie*, en 1938). Marcel Mariën (sur lequel je m'attarde ci-après) m'a dit un jour que Magritte aimait beaucoup les romans policiers et qu'il lisait autant la série des Fantômas (*Le Retour de flamme*, peint en 1943, parodie la couverture du premier roman de la saga écrite par Pierre Souvestre et Marcel Allain en 1911), les romans de détection pure, style Agatha Christie, que les romans de la « Série noire » (dont Marcel Mariën était lui-même un *aficionado*). Le catalogue de l'exposition de Knokke s'ouvre du reste sur un bref texte révélateur de Magritte : *La Poésie visible*. La technique, dit-il, n'a qu'un rôle « épisodique », l'essentiel étant d'après lui « l'inspiration », un terme romantique qu'on ne s'attend pas à trouver sous sa plume. « Le mystère est permanent, écrit-il, il est absolument étranger aux interprétations naïves ou savantes : il ne peut qu'être évoqué. » Et il ajoute deux lignes plus loin : « L'art de peindre – qui décrit la pensée inspirée – se borne à la description de la pensée inspirée susceptible d'apparaître visiblement. »

Le plus symptomatique, c'est que Magritte n'a jamais fourni la résolution de ses énigmes. Il n'était, il est vrai, nullement tenu de le faire, mais chaque fois que la question lui a été posée, il l'a éludée ou il l'a noyée dans des considérations générales assez vagues. L'interview qu'il a accordée au journaliste Georges d'Amphoux et qui a paru dans *Le Cahier des arts*, une revue bimensuelle ouvertement hostile au surréalisme, en février 1958, est ainsi un modèle d'esquive et de dérobade. J'y relève en particulier cette phrase : « Mes tableaux sont valables, à mes yeux, si les objets qu'ils représentent résistent à des interprétations par symboles ou par d'autres explications. » Et quand Georges d'Amphoux lui demande si « l'étrangeté » est « le but principal » de son art, Magritte répond qu'il ne poursuit aucun but et que tout but qu'il pourrait imaginer lui « semblerait dérisoire ». Et pourtant il déclare : « J'essaye, dans la mesure du possible, de peindre des images qui ne "m'engagent" que dans le mystère. » (Personnellement, je trouve les toiles de Carel Willink, dont on dit qu'elles ressortissent au réalisme magique, beaucoup plus mystérieuses que celles de Magritte.)

Je connais de nombreuses personnes qui n'aiment pas Magritte ou qui carrément le détestent. Elles forment deux clans. Les premières

estiment qu'il est davantage un imagier qu'un peintre, si ce n'est un simple peintre de chromos ; les secondes lui reprochent d'avoir fait commerce de ce fameux mystère et de l'avoir exploité comme un inépuisable filon, sans le moindre scrupule. Lorsque j'ai visité l'exposition de Knokke en juillet 1962, j'ignorais complètement que le jour du vernissage, Marcel Mariën avait distribué un tract intitulé *Grande Baisse*. Censé avoir été rédigé par Magritte lui-même, ce tract a l'air d'une annonce : « De mystère en mystère, ma peinture est en train de ressembler à une marchandise livrée à la plus sordide spéculation. On achète maintenant ma peinture comme on achète du terrain, un manteau ou des bijoux. J'ai décidé de mettre fin à cette exploitation indigne du mystère en le mettant à la portée de toutes les bourses. » Et il invite l'amateur à « passer commande immédiatement », car « il n'y aura pas de mystère pour tout le monde ». Vu qu'un faux billet de banque était reproduit sur le tract, laissant entendre que Magritte, passé maître dans l'art d'imiter ses propres œuvres et d'imiter à la perfection n'importe quelle image, serait un faussaire, l'affaire allait secouer le milieu de l'art belge et des collectionneurs, et jeter la zizanie chez les surréalistes et chez leurs proches. De son côté, André Breton, à Paris, tombera dans le panneau (c'est le cas de le dire) et n'hésitera pas à féliciter Magritte pour ses brillantes et courageuses paroles.

Quoique je comprenne le sens de la démarche de Marcel Mariën, je ne partage pas ses griefs et ses objurgations. Avec son cortège de variantes, la répétition peut être une esthétique à part entière. Incriminer Magritte sous prétexte qu'il a décliné de très nombreuses fois les mêmes mystères, les mécanismes des mêmes mystères, c'est reprocher à Jean-Sébastien Bach de composer toujours la même musique ou à Georges Simenon d'écrire toujours le même roman. Sören Kierkegaard avait raison de dire, en 1843, que la répétition est l'exact équivalent de la réminiscence des Grecs, lesquels ont enseigné que « toute connaissance est une réminiscence ». Il voyait dans la répétition « un ressouvenir en avant » et il affirmait de surcroît qu'elle assurait le « bonheur de l'homme ».

Magritte serait-il kierkegaardien ? En tout cas, ses mystères font désormais le bonheur d'innombrables individus dans le monde, et peu importe, après tout, qu'on spécule sur eux et que leur valeur *marchande* soit vertigineuse. S'ils ne font pas entièrement mon

bonheur à moi, s'ils ne m'ont pas converti au magrittisme, ils ont à tout le moins le don inouï de me poursuivre.

Voir : Mariën, Marcel ; Nougé, Paul ; Scutenaire, Louis ; Surréalisme.

Marabout

Marabout est, on l'oublie trop souvent, la première maison d'édition de langue française à avoir publié des livres au format de poche. Sa formidable aventure, commencée en 1949, tient à la clairvoyance, et même à l'obstination, de deux hommes : l'imprimeur de Verviers André Gérard (1916-1985) et son directeur littéraire Jean-Jacques Schellens (1921-2000), natif d'Ixelles. Je les ai bien connus tous les deux. Ils formaient un curieux attelage, presque un attelage contre nature, et aujourd'hui encore, je me demande comment ils ont réussi à travailler ensemble durant une vingtaine d'années (Jean-Jacques Schellens a quitté Marabout en 1971 et s'est alors occupé du département français de la maison hollandaise Elsevier).

J'ai souvent entendu dire qu'André Gérard et Jean-Jacques Schellens étaient complémentaires – quelque chose comme la tête et les jambes pour reprendre ici la formule d'usage. C'était plutôt une complémentarité de circonstance, semblable à celle que commande *l'intérêt supérieur* dans le monde politique lorsque deux hommes d'opinion divergente se sentent obligés, la mort dans l'âme, de se mettre d'accord. Car autant André Gérard était joueur, téméraire, imprévisible et bon vivant, autant Jean-Jacques Schellens était avisé, méticuleux, prudent et puritain, ce qu'il avait hérité, paraît-il, de ses ancêtres bataves. André Gérard aimait les voitures, les courses automobiles et les sorties. Jean-Jacques Schellens n'aimait que le monde de l'édition, de la librairie et des bibliothèques.

J'ai aussi souvent entendu dire que Jean-Jacques Schellens avait tout inventé, toutes les collections qui ont fait le succès et la notoriété de Marabout, essentiellement dans les années 1950 et 1960, comme « Marabout Géant », « Marabout Flash », « Marabout Université » et « Marabout Service », et qu'André Gérard, lui, ne s'était jamais

contenté que de les mettre en œuvre. Ce n'est pas tout à fait exact. L'invention de « Marabout Flash », par exemple, revient à André Gérard, bien qu'elle ait été le fruit d'un accident d'imprimerie – le dérèglement inopiné d'une massicoteuse. En revanche, c'est effectivement Jean-Jacques Schellens qui a eu l'idée de publier sous ce format insolite des ouvrages pratiques, genre *Je suis secrétaire, Dansons !*, *Le Mariage réussi*, *Vacances et week-ends en Belgique*, *La Beauté du buste* (eh oui !), *Je connais tous les fromages*, *Je suis fakir*, *Je parle espagnol*, *Les Avions russes*, ou *Choisissez votre style de coiffure*. Avec, dans le lot, un titre surprenant paru en 1959 : *Qui êtes-vous, Georges Simenon ?*

J'ajoute que, si André Gérard était téméraire, il ne manquait cependant pas de sens pratique et savait toujours poser, au moment voulu, les bonnes questions. Chaque fois que, devenu à mon tour directeur littéraire de Marabout, je venais vers lui pour lui soumettre des projets de nouvelles collections, des collections que je croyais originales et dont j'avais le sentiment qu'elles pouvaient séduire tel ou tel public, il m'écoutait sans broncher avant de me lancer un regard malicieux et de m'asséner cette antienne : « Oui, pourquoi pas ? Mais comment se fait-il que cela n'ait pas déjà été réalisé ? » L'air d'insinuer que je n'étais pas aussi malin ni aussi novateur que je le croyais. Que mes arguments pour le convaincre gagnaient à être davantage développés et affinés… En d'autres termes : « Révise ta copie et on en reparlera ! »

Ce qui m'a toujours impressionné chez Jean-Jacques Schellens, c'est son allant, son dynamisme, son professionnalisme, sa volonté de dénicher sans cesse de nouveaux sujets de livre. Il arrivait tous les jours au bureau à sept heures et demie et, jusqu'à neuf heures, il dépouillait le courrier et passait en revue tous les journaux, les magazines et les catalogues reçus par la poste, cochant un article, découpant un autre, entourant au Bic un titre ou un paragraphe, sans négliger un seul domaine – l'actualité politique, l'économie, les loisirs, la culture, le sport… Et quand, à neuf heures tapantes, nous venions le retrouver dans la salle de réunion, il nous commentait longuement tout ce qu'il avait parcouru et nous incitait à réfléchir, à nous demander s'il n'y avait pas là un filon à creuser, une matière à approfondir. La plupart des titres publiés par Marabout sont nés de la sorte. Et c'est ce qui explique pourquoi ce sont en général des inédits,

des ouvrages de commande.

Sa large audience, Marabout l'a due en grande partie au fait qu'au début des années 1950 le livre de poche était un phénomène tout nouveau, que les collections spécialisées se comptaient encore sur les doigts d'une seule main et qu'elles étaient vendues à des prix modiques. Dans le domaine littéraire, en outre, une publication en poche conférait à un livre et à son auteur une sorte de label de qualité. Ce qu'on appelle communément une consécration. Je songe à Jean Ray et à ses *25 Meilleures Histoires noires et fantastiques*, une anthologie préparée par Henri Vernes, le père de Bob Morane, à l'instigation de Carlo de Mey, le directeur de la revue *Audace*, et parue en 1961 dans « Marabout Géant ». Si cette collection n'avait pas accueilli des grands classiques (Daniel Defoe, Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Léon Tolstoï et Cie) ainsi que de nombreuses œuvres populaires, connues ou méconnues, d'Alexandre Dumas, de Paul Féval et de Ponson du Terrail, l'anthologie n'aurait eu qu'un succès d'estime. Tout me laisse donc penser que Jean Ray a bénéficié de cette *promiscuité* prestigieuse et que, grâce à elle, il a été non seulement révélé à des foules de lecteurs, mais à des lettrés et à des critiques qui, jusque-là, ignoraient son nom et n'imaginaient pas qu'il fût un maître de la littérature fantastique moderne.

Au cours de ses années fastes, les années 1950 et 1960, Marabout publiait en moyenne entre vingt et trente titres par mois et acheminait près de quatre-vingts pour cent de sa production sur le marché français – un score qu'aucune maison d'édition belge généraliste n'a

plus jamais atteint, après qu'André Gérard, à la suite d'une très mauvaise gestion de son imprimerie, a été contraint, en 1977, de céder l'entreprise à la banque Lambert. Laquelle l'a bientôt vendue au groupe Hachette. La marque est restée, mais son âge d'or est l'histoire fabuleuse d'un monde englouti.

Mariën, Marcel

La bibliographie de Marcel Mariën (1920-1993) est une luxuriante île aux trésors enfouis : près d'une centaine de titres publiés de 1940 à 1993, mais dont les neuf dixièmes sont quasi introuvables, soit pour avoir paru à tout petit nombre dans de minuscules officines éditoriales, soit pour n'avoir bénéficié d'aucune diffusion. Ou encore pour n'être que de minces plaquettes n'excédant pas les huit pages à l'instar de toutes celles éditées à Bruxelles par l'avocat, écrivain et galeriste Tom Gutt, à l'enseigne du Vocatif : *Un pont aux ânes* (1973), *Le Paysan du Tendre* (1973), *La Bacchante aux z'idems* (1974), *Le Philantropophage* (1976), *Chansons pour Paul Magritte* (1979), *Le Cas étrange du docteur Stof et de monsieur Cliquotte*, sous-titré « Pour en finir avec le cinéma belge » (1981)…

Marginal absolu, surréaliste au sens le plus strict et le plus historique du terme, Marcel Mariën ne se souciait guère, à dire vrai, de faire connaître ses écrits littéraires. Il affichait du reste un réel mépris envers le monde traditionnel des libraires et dédaignait les journalistes, estimant que leur envoyer ses livres en service de presse était un acte bourgeois, à l'opposé des idéaux révolutionnaires prônés par le surréalisme. Et il ne leur envoyait pas davantage les livres des autres auteurs qu'il publiait dans sa propre maison d'édition fondée en 1954, Les Lèvres Nues, en particulier les deux chefs-d'œuvre de Paul Nougé, sans conteste l'écrivain surréaliste belge le plus considérable : *Histoire de ne pas rire* (1966) et *L'Expérience continue* (1966).

Dans les années 1960, il y avait pourtant au cœur de Bruxelles, rue des Éperonniers, à deux pas de la place Saint-Jean, une petite librairie où l'on pouvait trouver non seulement les publications des Lèvres Nues, mais aussi celles d'autres cellules éditoriales belges d'inspiration plus ou moins surréalisante, voire subversive, comme Temps Mêlés,

Phantomas ou Le Daily-Bul, ainsi que celles d'éditeurs français quelque peu marginaux comme Jean-Jacques Pauvert ou Éric Losfeld. Cette librairie était tenue par André Lorent, qui avait autrefois appartenu au groupe surréaliste hennuyer Rupture, et qui, pour une raison que je n'ai jamais connue, s'était improvisé libraire d'avant-garde – métier qu'il ne devait pas exercer très longtemps car son officine n'est restée ouverte qu'une année et demie. C'est là qu'un beau jour, alors que je lui laissais entendre que je n'avais pas beaucoup de sous, André Lorent m'a donné un conseil qu'aucun commerçant digne de ce nom ne donnerait jamais à un de ses clients, même sous la menace : aller me procurer les livres qui m'intéressaient chez les éditeurs eux-mêmes afin de bénéficier d'une remise substantielle. Et c'est ainsi que je me suis rendu à l'adresse des Lèvres Nues, laquelle était située à l'époque rue Charles-Quint, non loin de l'École militaire. Dans mon immense et innocente naïveté, j'étais convaincu que je verrais un grand panonceau Lèvres Nues au fronton de l'immeuble et qu'une fois que j'en aurais franchi la porte je tomberais sur une hôtesse. Accorte, il va sans dire, le regard enjoué, les *lèvres* bien charnues…

La réalité s'est révélée toute différente : l'immeuble ne payait pas de mine, l'hôtesse n'était qu'un doux fantasme et les locaux des Lèvres Nues, au troisième étage sans ascenseur, se confondaient, eux, avec le modeste appartement privé de Marcel Mariën. Seul et unique préposé des Lèvres Nues, tout à la fois éditeur, correcteur, dactylographe, magasinier et emballeur, Marcel Mariën m'a reçu dans sa cuisine qui sentait le chou de Bruxelles. Il n'a manifesté à mon égard aucune curiosité et ne m'a posé aucune question, à croire que les amateurs de littérature surréaliste défilaient chez lui à longueur de journée. Pour autant que je m'en souvienne, je lui acheté un exemplaire de tête d'*Histoire de ne pas rire* et divers cahiers de la magnifique collection « Le Fait accompli », qu'il a numérotés et signés devant moi, à l'aide d'un stylo à l'encre verte. Il m'a dit, je me rappelle, que j'avais une belle voix et que je devrais faire de la radio. Par la suite, je l'ai suivi dans ses divers déménagements à Bruxelles, rue Louis-Hap en particulier, où il avait loué, au rez-de-chaussée, une étroite boutique transformée en pied-à-terre, puis rue Van-Hasselt. Habiter une rue portant le nom d'un écrivain mineur, pâle imitateur de Victor Hugo, ne lui déplaisait pas. Pour un peu, il aurait parié que le sien viendrait,

tôt ou tard, le remplacer…

S'il ne voulait pas envoyer ses livres et ceux édités aux Lèvres Nues à des journalistes, il ne refusait pas, en revanche, d'exposer ses dessins, ses collages, ses sculptures et ses photos dans des galeries, ni de participer le cas échéant à des émissions de radio et de télévision pour parler, avec Christian Bussy notamment, de ses rencontres avec René Magritte, Louis Scutenaire, Paul Nougé, Camille Goemans ou Édouard L. T. Mesens, évoquer l'âge d'or du surréalisme en Belgique… À la fin des années 1970, il devait pourtant sortir du bois, en grande partie grâce à l'éditeur Jean-Claude Simoën, et publier deux livres de contes insolites dans des maisons parisiennes bien équipées pour les promouvoir et leur assurer une diffusion satisfaisante : *Figures de poupe* en 1979 et *Les Fantômes du château de cartes* en 1981. Tant et si bien qu'en France, Marcel Mariën allait tout à coup être considéré, à l'âge de soixante ans, comme une révélation et rencontrer, presque du jour au lendemain, une belle audience critique.

Dix-sept histoires composent *Les Fantômes du château des cartes* – dix-sept trajectoires qui vont en général du plus banal au plus inattendu, des âges de l'Antiquité au futur le plus lointain, de l'Italie au Nebraska, d'ailleurs à nulle part, du zéro à l'infini, et même des vessies aux lanternes. On découvre ainsi des tas de choses dont on ne soupçonnait pas l'existence : les circonstances qui ont entraîné, à l'aube des siècles, la fin du matriarcat, l'authentique aventure de la Vénus de Milo, la vérité sur la mort mystérieuse de Jean-Paul I^{er}…

À travers ces histoires incongrues, on sent le pur surréaliste qu'a été Marcel Mariën tout au long de sa vie, ne fût-ce que dans les titres ludiques et équivoques qu'il a donnés à chacune d'entre elles, on retrouve l'artiste qui, dans ses dessins, ses objets fabriqués et ses tableaux, vous met une montre-bracelet au poignet d'un squelette, une poupée de porcelaine dans un sablier, une bougie dans le goulot d'une bouilloire, qui vous construit des palmes de nageur à haut talon, une bêche avec un manche en forme de canne, une serrure de sécurité en

guise de boucle d'oreille, qui vous colle une image pieuse au fond d'une boîte de sardines ou, après avoir mis une barbe à *La Joconde* et inscrit « Terre » sur un chapeau de marin, vous invente une lunette uniloculaire – un objet devenu mythique. Et on sourit. Et on s'esclaffe. Et on ouvre à tout moment des grands yeux. Mais on frémit également, tant son imaginaire est une provocation permanente au bon sens quotidien, un combat farouche et inlassable contre le confort des apparences. Quitte à tomber dans ce qu'on appelle communément le mauvais goût. Quitte même à entretenir, à cultiver et à *vendre* le mauvais goût.

En faisant paraître en 1983 son livre de souvenirs *Le Radeau de la mémoire*, Marcel Mariën allait provoquer, dans le monde des arts et de la littérature, un joli remue-ménage. Il y affirmait que René Magritte avait fabriqué de 1942 à 1946 un certain nombre de faux tableaux, des Chirico, des Picasso, des Ernst, des Braque *et tutti quanti*, afin de « faire bouillir la marmite » et financer la publication de livres surréalistes. Il y parlait en outre de la vie conjugale du peintre et accusait même Georgette Magritte d'avoir été, en 1970, complice d'une exposition de vingt-cinq fausses gouaches de son mari, « barbouillage innommable aux couleurs d'excréments ». Dans le landerneau et les milieux de l'art, la plupart de ces « révélations » n'étaient qu'un secret de Polichinelle. « Tout a été dit mais je n'ai encore rien dit », précise Marcel Mariën. Ce qui n'empêchera pas Georgette Magritte, choquée et indignée, de le poursuivre en diffamation devant les tribunaux et de demander, par avocat interposé, qu'ils interdisent la vente de l'ouvrage en Belgique. Elle aura gain de cause. *Le Soir* titrera le 1er avril 1983 : « Georgette Magritte nous écrit : "Mon mari aurait désavoué le livre de Marcel Mariën". » J'en extrais ce paragraphe : « Mon mari a toujours peint et dessiné auprès de moi, soit dans la cuisine, soit dans une petite chambre qui jouxtait la nôtre. J'ai vu naître la totalité de son œuvre : s'il avait fait des faux, je le saurais, je les aurais vus… » Sur quoi, Marcel Mariën réagira à travers un tract féroce intitulé *La veuve n'est pas surréaliste*…

Quelques mois après la publication du *Radeau de la mémoire*, Marcel Mariën en éditera à ses frais le complément, *Le Radeau au radoub*. Ce livre en constitue la « face cachée », sous la forme d'une autobiographie – une autobiographie « toute crue », comme il me l'a

confié de vive voix, mais forcément partiale, puisqu'« on n'a pas vécu ce qu'on a oublié ».

À la lecture de ces quatre-vingt-huit pages « non expurgées », j'ai mieux compris le *personnage* qu'il a toujours été et que j'ai côtoyé à de nombreuses reprises, sans que je prétende cependant avoir été son ami. Avec des écrits et ses travaux artistiques, il n'a fait, au fond, que traduire le scandale du quotidien – un quotidien encombré d'idées idiotes qu'il importe coûte que coûte de stigmatiser, d'objets sordides qu'il importe coûte que coûte d'arracher à leur carcan et de valeurs surfaites qu'il importe coûte que coûte de montrer du doigt. La *leçon* de Marcel Mariën est l'enfance du surréalisme : il ne faut jamais rien dire avec des fleurs.

Voir : Magritte, René ; Nougé, Paul ; Scutenaire, Louis ; Surréalisme.

Marque jaune (La)

Les années ont passé, et j'ai toujours en mémoire la couverture du journal *Tintin* annonçant, en août 1953, le début de *La Marque jaune* : un énorme M se détachant, au milieu du ciel sombre et nuageux au-dessus de Londres. Sans mauvais et facile jeu de mots, il ne fait aucun doute que ce M a *marqué* toute une génération, d'innombrables adolescents épris d'évasion et d'aventures, en ces années 1950 durant lesquelles la bande dessinée était en train d'acquérir ses lettres de noblesse et devenir de plein droit un art majeur.

La Marque jaune n'est pas le premier volet de la saga de Blake et Mortimer inventée par Edgar P. Jacobs (1904-1987), *Le Secret de l'Espadon* dès 1946 et *Le Mystère de la Grande Pyramide* en 1950 l'ont précédée, mais elle en est, sans conteste, la plus célèbre et la plus légendaire, « le cœur de l'œuvre jacobsienne, le carrefour de son *monde* », comme le note Daniel Van Kerckhove en ouverture d'un dossier consacré à cette œuvre et paru dans le livre de Claude Le Gallo, *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, en 1984. J'ai le souvenir d'avoir été très impressionné par cette histoire, dont la publication s'est échelonnée pendant des mois et des mois. Je n'étais pas abonné à *Tintin*, je ne l'étais pas non plus à *Spirou*, mais chaque semaine je pouvais les lire chez mon camarade d'école Maurice, lequel préférait les aventures de Buck Danny et qui allait par la suite s'emballer pour les exploits de Michel Vaillant.

Les années ont passé, et je me demande si, inconsciemment, je ne dois pas à *La Marque jaune* une bonne part de mes dilections littéraires : Robert Louis Stevenson que je vénère, Arthur Conan Doyle, Herbert G. Wells, John Buchan, Sax Rohmer, Talbot Mundy, Eric Ambler, Graham Greene que je vénère aussi… Autant d'écrivains britanniques qu'Edgar P. Jacobs a dû *dévorer* et auxquels on ne peut pas ne pas penser quand on suit Black et Mortimer dans leurs bouillants faits et gestes.

Les années ont passé, et je viens de relire *La Marque jaune*, qui avait paru en album en 1956 et qui, depuis cette date, a été sans cesse réédité, mais sous une couverture où l'énorme M apparaît sur un mur de Limehouse Dock, dans le dos de Black et Mortimer visiblement abasourdis. Plus qu'une bande dessinée, c'est un roman dessiné – je veux dire un ouvrage dans lequel les textes occupent une place considérable, des textes souvent très longs et très développés. Certains d'entre eux totalisent d'ailleurs une vingtaine de lignes et vont jusqu'à remplir les quatre cinquièmes d'une case, ou carrément la case entière, ou encore une bande entière, comme c'est par exemple le cas à la planche 49, où l'on voit le professeur Septimus expliquer à Mortimer l'invention de son « générateur des ondes cérébrales supérieures ». Pour un peu, je pourrais parler de roman illustré, ou de roman découpé en une succession d'images.

Les années ont passé, et ce n'est qu'aujourd'hui que je me rends compte qu'Edgar P. Jacobs est en réalité un romancier – et cette fois,

je veux dire un romancier qui veille à soigner son écriture, son style, ses dialogues et les effets dramatiques de l'histoire qu'il raconte, la plupart des planches se terminant sur un mystère, un point d'interrogation ou un coup de théâtre, technique éprouvée, bien entendu, chez les auteurs de romans policiers et de romans populaires. Et ici pour un peu, je pourrais parler de roman dessiné littéraire. Du reste, ce n'est pas un hasard si l'enjeu de *La Marque jaune* tourne autour d'un livre presque introuvable, *The Mega Wave*. Le livre dans le livre, en quelque sorte. Ou plutôt le livre dans l'album, un thème sophistiqué que je n'ai assurément pas dû comprendre lorsque, dans les années 1950, le gamin que j'étais a découvert cette aventure de Black et Mortimer aux frontières de la science-fiction. Pas plus que je n'ai dû comprendre ces textes d'une des cases de la planche 31 : « Resté seul, Mortimer se met à examiner "The Mega Wave". » Et Mortimer s'exclame : « Pas même coupé ! Envoyez donc des livres aux critiques ! … »

Martine

Est-ce un hasard si une fresque murale, sur un bâtiment de l'avenue de la Reine à Bruxelles, juste en face de l'église Notre-Dame de Laeken, là où se trouve la crypte de la famille royale belge, est-ce un hasard si cette fresque, réalisée à l'initiative de l'association Art mural, représente Martine, l'héroïne de soixante albums pour enfants ? Je me le demande. Dans ce domaine, en tout cas, Martine est, elle aussi, une reine puisque depuis 1954, l'année de la parution de sa première aventure créée par Marcel Marlier (1930-2011) et Gilbert Delahaye (1923-1997) chez Casterman à Tournai, *Martine à la ferme*, elle est mondialement célèbre (selon les pays, son nom peut néanmoins changer) et qu'elle n'a jamais été *détrônée*. Sa notoriété la place aux côtés des héros devenus mythiques de la bande dessinée belge tels que Tintin, Spirou, Lucky Luke, Blake et Mortimer, les Schtroumpfs, Michel Vaillant ou Largo Winch… Mais quelle autre héroïne destinée à de jeunes lectrices âgées de sept à dix ans a jamais rivalisé avec Martine ?

Longtemps, les albums mettant en scène Martine, ses frères, ses

amies, son chat Moustache et sa chienne Patapouf ont valu au dessinateur Marcel Marlier (né à Herseaux près de Mouscron) d'être dénigré, calomnié, discrédité, rabaissé au niveau du ringardisme, ou carrément traîné dans la boue de l'indifférence. Cela a surtout été vrai dans les années 1970 et 1980. Ce qui frise l'aberration, c'est que les attaques en règle, parfois violemment méchantes et ordurières, sont souvent venues des responsables des Éditions Casterman eux-mêmes, au moment où ils lançaient la revue *À suivre* et cherchaient à promouvoir un nouveau type de bandes dessinées pour adultes, en particulier avec les ouvrages de Hugo Pratt où apparaît son héros Corto Maltese, un peu comme s'ils avaient honte de les éditer sous la même enseigne que celle des albums de Martine et qu'ils redoutaient les foudres du public élitiste – ce vague, très vague public auquel ils avaient la prétention de s'adresser.

Le succès international de Martine ne repose pas sur un malentendu. Il tient au fait que Marcel Marlier est parvenu à une subtile alchimie entre le style le plus réaliste, si ce n'est le style le plus hyperréaliste, et le style le plus sensible, si ce n'est le plus sentimental, et que ses illustrations sont toutes animées par des couleurs en demi-teintes qu'on identifie d'emblée et qui instaurent un climat pictural plutôt unique. Quand on les regarde avec attention, on constate ainsi que les expressions des visages, les détails physiques (comme les chevelures) et les vêtements, pour se limiter à ces quelques exemples, sont d'une précision rigoureuse, mais qu'en même temps ils donnent l'incroyable impression de ne pas exister. Ou, plus exactement, de n'exister que par leur surcroît de réalisme, d'hyperréalisme. Aux limites de l'irréalisme.

Marx, Karl

Bruxelles se targue d'avoir, tout au long du XIX^e^ siècle, accueilli entre ses murs des personnalités importantes presque toutes expulsées de leur pays d'origine pour des raisons politiques ou des condamnations judiciaires. Et parmi ces personnalités, outre Victor Hugo, Joseph Proudhon, François Raspail ou Auguste Poulet-Malassis, l'éditeur des *Fleurs du mal*, il y a eu Karl Marx, qui y a séjourné de

février 1845 à mars 1848.

Les lieux où il a habité plus ou moins longtemps sont nombreux. Certains n'existent plus, comme l'hôtel de Saxe et l'hôtel de la Gare, rue Neuve, la maison du Dr Breuer, rue de l'Alliance à Saint-Josse-ten-Noode, ou la plaine Sainte-Gudule devant l'actuelle cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule ; d'autres subsistent encore, ne serait-ce que le n° 50 de la rue Jean-d'Ardenne à Ixelles, qui était à l'époque le n° 42 de la rue d'Orléans, une maisonnette qu'il a occupée avec sa famille de mai 1846 à février 1848 (son fils Edgar y est né en décembre 1846).

Une plaque est apposée sur la façade de cet immeuble. Je l'ai montrée un jour à un vieil ami marxiste venu en pèlerinage à Bruxelles sur les traces de son (seul) maître à penser. Nous nous sommes ensuite rendus au Cygne, à la Grand-Place, où Karl Marx, croit-on savoir de bonnes sources, aurait rédigé avec Friedrich Engels le *Manifeste du parti communiste*, puis à deux pas de là, au coin de la rue des Pierres et de la rue de la Tête-d'Or, où se trouvait en 1847 le cabaret À la Tête d'Or, le lieu de rendez-vous favori des fouriéristes et des socialistes bruxellois. C'est là que Karl Marx, son ami l'avocat belge Lucien Jottrand, Friedrich Engels et Joachim Lelewel ont fondé l'Association démocratique. En cette même année 1847, Karl Marx a aussi fondé à Bruxelles la Ligue communiste allemande.

Bien que la Belgique eût adopté en février 1831 une constitution garantissant les grands droits individuels (liberté de l'individu, inviolabilité du domicile, égalité devant la loi) et les grandes libertés de conscience, de culte, de langue, de presse, de réunion, d'association, de pétition et d'enseignement, sans en soumettre l'usage

à aucune mesure préventive, elle n'était pas pour autant laxiste, et Karl Marx s'en est très vite aperçu à ses dépens. À peine arrivé, il a dû sur son honneur « s'obliger à ne publier en Belgique aucun ouvrage sur la politique du jour » et a été l'objet à tout moment d'une étroite surveillance policière. D'ailleurs, son signalement (où il était mentionné qu'il était âgé de vingt-deux ans, alors qu'il en avait vingt-sept) avait été communiqué à tous les commissariats du royaume. Mais il en fallait plus, beaucoup plus, pour le décourager et, surtout, pour l'empêcher d'écrire, de publier des textes, de multiplier les conférences, de participer à des réunions politiques, de se battre pour ses idées, de jeter les bases du matérialisme historique et d'être, en somme, un perpétuel trublion.

Au bout de trente-sept mois de galère, le 3 mars 1848, un arrêté royal devait lui signifier son expulsion dans les vingt-quatre heures, pour avoir manqué à son engagement formel de ne pas se mêler à « la politique du jour ». Karl Marx allait être immédiatement arrêté et enfermé avec sa femme à la prison de l'Amigo (là où, en juillet 1873, Paul Verlaine sera lui-même incarcéré, après avoir agressé Arthur Rimbaud). Le lendemain, il sera conduit à la frontière française, en compagnie des siens. Sans tergiverser, toute la famille Marx prendra alors la route de Paris.

En retour, Karl Marx n'a guère aimé Bruxelles et la Belgique, et il ne s'est pas privé d'en stigmatiser les aspects les plus mauvais et les plus néfastes dans ses écrits. Il en parle dans *Travail salarié et capital* (1849), où la Belgique est perçue comme une « monarchie bourgeoise » indépendante « aussi bien de la lutte des classes que de la révolution européenne ». Dans *Le Capital* (1867), il la fustige d'abord au chapitre « La journée de travail ». « Même dans ses houillères et ses mines de métal, écrit-il, des travailleurs des deux sexes et de tout âge sont consommés avec une "liberté" complète, sans aucune limite de temps. […] Ajoutons à cela que le salaire est peu élevé en comparaison de l'exploitation énorme des forces de travail parvenues ou non à maturité. […] Aussi la Belgique a-t-elle en 1863, comparativement avec 1850, à peu près doublé la quantité et la valeur de son exportation de charbon, de fer, etc. »

Plus loin, au chapitre « Transformation de la plus-value en capital », il évoque en quelques mots la grève des mineurs de Marchienne « étouffée à coups de fusil », en 1866 ; et au chapitre

« Machinisme et grande industrie », il s'en prend même aux « soi-disant "socialistes belges" [qui] ne font que répéter sous une forme amphigourique [le] mot d'ordre donné par leur bourgeoisie », après avoir cité ce texte d'un rapport au Foreign Office rédigé par le « plénipotentiaire anglais à la cour de Bruxelles », en mai 1862 : « Le ministre Roger m'a déclaré que le travail des enfants n'était limité ni par une loi générale ni par des règlements locaux, que le gouvernement, pendant les trois dernières années, avait eu le dessein, à chaque session, de présenter aux Chambres une loi à ce sujet, mais que toujours il avait trouvé un obstacle invincible dans l'inquiétude jalouse qu'inspire toute législation qui ne repose pas sur le principe de liberté absolue de travail. » En quoi, dit-il, la Belgique « maintient son rang d'État bourgeois modèle ».

Enfin, au chapitre « L'accumulation du capital », Karl Marx consacre plusieurs pages au niveau de vie et aux revenus de l'ouvrier belge, par comparaison à l'ouvrier anglais, et démontre, statistiques et chiffres à l'appui, à quel point la situation des familles ouvrières pauvres est effrayante au sein de cette Belgique dépeinte comme le « paradis des travailleurs », où triomphe la « liberté du travail » ou, « ce qui revient au même », précise-t-il, la « liberté du capital ».

Masereel, Frans

Dans la plupart des monographies et des catalogues consacrés à Frans Masereel (1889-1972), on cite une phrase de Stefan Zweig écrite en 1923 : « Tout pourrait périr : tous les livres, les monuments, les photographies et les documents, si subsistaient les xylographies que Frans Masereel a créées pendant ces dix années, par elles seules pourrait être reconstruit notre monde contemporain, et de surcroît rien que ces feuilles nous donneraient à saisir l'esprit dangereux, le génie et les remous psychiques de notre époque. »

Au début des années 1980, Roger Avermaete, à qui on doit en 1975 l'une des meilleures études sur l'artiste originaire de Blankenberghe, m'a dit un jour, chez lui à Anvers, alors que je l'interrogeais sur les peintres qu'il avait connus, que le génie de Frans Masereel était né d'un trauma : le choc qu'avaient été pour lui les

horreurs de la Première Guerre mondiale et qui l'avait rapidement poussé à militer pour le pacifisme, aux côtés, entre autres, de Romain Rolland. En 1932, Frans Masereel aura été du reste un des principaux organisateurs du Congrès mondial contre la guerre et le fascisme à Amsterdam. Craignant pour sa vie et celle de sa femme, Pauline Imhoff (de presque onze ans son aînée), il allait, en juin 1940, fuir Paris, où il s'était installé en 1919 après avoir passé cinq ans à Genève, et prendre contact avec la Résistance par l'intermédiaire de Louis Aragon et d'Elsa Triolet, afin de se rendre en Amérique latine – un projet qui échouera au dernier moment et l'obligera à s'établir d'abord à Avignon puis, la situation devenant de plus en plus périlleuse, à se réfugier, à littéralement se *terrer* à Monflanquin, en Lot-et-Garonne. En 1949, il ira habiter Nice et se liera bientôt à Pablo Picasso, en venant travailler régulièrement à Vallauris dans l'atelier du maître céramiste Marius Giuge. Plus tard, après avoir épousé sa seconde femme, Laure Malclès (elle était peintre), il reviendra vivre en Avignon.

Lors de notre amical entretien, Roger Avermaete n'avait pas hésité à comparer Frans Masereel à Francisco Goya, tout en regrettant qu'un tel témoin de la réalité de son époque ne fût pas, sinon plus célèbre, du moins plus célébré. Je constate que c'est, hélas, toujours le cas et que les admirateurs de Frans Masereel sont en majorité des bibliophiles et des iconophiles. Il est vrai que, s'il a peint des tableaux et des aquarelles (étonnantes de réalisme !), s'il a exécuté également des dessins, ce sont ses innombrables gravures sur bois – ces instruments de lutte en noir et blanc – qui constituent la partie la plus marquante et la plus originale de son œuvre. Et les livres où elles figurent appartiennent presque tous au gratin de l'illustration moderne et forment une bibliothèque des plus originales.

Je serais bien embarrassé d'établir la liste de ceux que je préfère. Parmi eux, je détacherais à coup sûr les romans graphiques, un genre dont Frans Masereel est le précurseur et qu'attestent *25 Images de la passion d'un homme* (1918), le tout premier de ses romans graphiques, *Mon livre d'heures* (1919), *Le Soleil* (1919), *Histoire sans paroles* (1920), *L'Idée* (1920), *La Ville* (1925) ou encore *L'Œuvre* (1928), où le *héros* est une créature titanesque, des ouvrages très convoités par les collectionneurs.

J'ai *La Ville* sous les yeux. Ce magnifique volume contient cent bois

gravés qui racontent à la fois les *temps modernes*, ceux que Charlie Chaplin et Fritz Lang ont montrés dans leurs films, et l'effrayante et cauchemardesque perdition des êtres humains qui sont contraints de les subir – des scènes en tout genre, des scènes de foules compactes, de meetings politiques et de manifestations, des scènes de bals, de cabarets et de débauche, des scènes de crime, des scènes d'alcôves, où on voit tout de suite que même l'amour est un acte avili, une tragédie jouée sans le moindre plaisir. Publiés çà et là à travers le monde (notamment en Chine dès 1920), plusieurs des romans graphiques de Frans Masereel ont été à l'époque de gros succès de librairie, avec des tirages dépassant parfois les cent mille exemplaires.

Je détacherais par ailleurs un livre plus tardif : *Mon pays*. Frans Masereel l'a lui-même édité à compte d'auteur (en français et en néerlandais) en 1956 et, en guise de présentation, il a repris ces quatre vers d'Émile Verhaeren, plus explicites qu'un avant-propos au vrai sens du terme :

> *Mon pays tout entier vit et pense en mon corps :*
> *Il absorbe ma force en sa force profonde,*
> *Pour que je sente mieux à travers lui ce monde*
> *Et célèbre la terre avec un chant plus fort.*

Mon pays est, bien entendu, un livre d'hommage à la Belgique. Comme *La Ville*, il réunit cent bois gravés – cent images nationales qu'il a légendées sur une feuille volante insérée dans l'ouvrage : la plage de Blankenberghe, sa ville natale, les floralies de Gand, où il a fait ses études, le beffroi de Bruges, le canal à Damme, l'Escaut à Anvers, l'église Saint-Pierre de Louvain, les pénitents de Furnes, les marionnettes de Toone à Bruxelles, la cathédrale de Tournai et ses cinq tours romanes, mais aussi les écluses du canal Albert, les charbonnages de Beringen, les gilles de Binche, les grottes de Han, le rocher Bayard et les quatre fils Aymont, le défilé du 1er mai, des ouvriers se rendant à leur usine, le tombeau d'Émile Verhaeren à Saint-Amand… Toute une Belgique en noir et blanc, une Belgique de cartes postales peut-être, mais transcendée, sublimée et comme sacralisée par une griffe qu'on identifie aussitôt et qui, par sa puissance expressionniste, m'émerveille.

Merckx, Eddy

Il y a Dieu et il y a les dieux, innombrables, dont il serait absurde de croire qu'ils seraient tous morts. Le hasard, à qui il arrive de temps à autre de bien faire les choses, a fait naître en Belgique le dieu du cyclisme, ce sport à la limite de tous les sports qu'Alfred Jarry, le premier, a considéré comme un des beaux-arts. Jules César, visionnaire exceptionnel, en a parlé deux mille ans avant que le dieu en question ne vienne au monde : de tous les peuples habitant le nord de la Gaule, les Belges sont les plus courageux. Et donc forcément leur dieu, la divinité qui incarne avec le plus d'éclat leur courage millénaire. À l'état civil, elle porte un nom propre et plusieurs prénoms usuels : elle s'appelle Édouard Louis Joseph Merckx et elle est née le 17 juin 1945 dans un bled impossible, Meensel-Kiezegem, un nom à coucher dehors et où, à vrai dire, Édouard, Eddy pour l'Histoire et pour l'Éternité, n'a pas beaucoup couché, puisque, très vite, ses parents ont émigré à Woluwé-Saint-Pierre, une des dix-neuf communes formant l'agglomération bruxelloise, commune bourgeoise et plutôt cossue.

Les mauvaises langues, qui sont légion, ont prétendu et continuent de prétendre qu'Eddy est resté un bourgeois, et même un bon petit-bourgeois, et qu'il a, toute sa fabuleuse carrière durant, snobé le populo. En particulier son plus grand et plus sérieux rival belge, ce beau Terrien longiligne qui était Roger De Vlaeminck, surnommé le Gitan, et à qui il en a toujours voulu d'avoir gagné quatre fois Paris-Roubaix, une fois de plus que lui, crime impardonnable de lèse-cannibalisme.

« Le Cannibale ». Il paraît que ce sobriquet lui aurait été donné par la fille d'un de ses anciens coéquipiers, Christian Raymond, vu qu'il a toujours, partout et tout le temps voulu tout bouffer, tout bâfrer et tout ingurgiter sur son passage, toutes les courses, les grandes comme les petites, qu'il n'a jamais laissé quoi que ce soit aux autres, pas la moindre prime, fût-elle des plus modestes ou des plus symboliques, notamment lors d'un sprint intermédiaire dans une kermesse de village, pas une miette, rien. « On fait des cadeaux à Noël, pas dans une course cycliste. Jamais ! »

Au total cinq cent vingt-cinq trophées chez les professionnels. Un record absolu. Et alors même que ses adversaires n'étaient pas

n'importe qui : Roger De Vlaeminck précisément, Felice Gimondi, Gianni Motta, Roger Pingeon, Joop Zoetemelk, Walter Godefroot, l'increvable Raymond Poulidor, Johan De Muynck, Vittorio Adorni, Rudi Altig, Bernard Thévenet, Tom Simpson, Italo Zilioli, Lucien Van Impe, Luis Ocaña, qu'il a malignement poussé à la faute dans la dangereuse descente du col de Menté, au Tour de France de 1971…

Est-ce qu'on avait jamais vu un tel boulimique dans les pelotons ?

Sous un règne sans partage, la Belgique entière – une Belgique encore joyeuse et florissante – a vibré avec lui, par lui et à travers lui. Mieux : elle s'est identifiée à lui, elle a communié à ses triomphes et, ce qui s'est produit quelquefois, à ses terribles désillusions. Elle bombait le torse, plus fière qu'Artaban quand il gagnait, elle pleurait à chaudes larmes quand il ne gagnait pas, elle souffrait le martyre quand il grimpait des cols, courbé sur son vélo, la tête collée au guidon, suant à grosses gouttes et grimaçant de douleur tout autant que de rage, dans les neiges des Tre Cime de Lavaredo ou sous le soleil brûlant du mont Ventoux… Elle criait à l'injustice nationale quand on osait toucher à un seul de ses cheveux ou, pire encore, quand on allait jusqu'à l'accuser de dopage, que les mauvaises langues, toujours les mêmes, définissent comme le pain quotidien des coureurs cyclistes.

En 1969, au Giro d'Italie, cela était presque devenu une affaire d'État, après qu'Eddy avait été exclu de la course, comme un malpropre et un vulgaire tricheur. Dans ses urines, on avait détecté une substance illicite, une amphétamine qu'on pouvait pourtant

trouver dans toutes les pharmacies et qui était commercialisée sous le nom de Reactivan par les laboratoires… Merck, une vénérable firme allemande ! Je n'invente rien. La preuve que les réalités sont toujours plus ironiques que les légendes.

Merckx appartient à l'âge d'or du cyclisme, cette épopée gigantesque qui prend son envol avec Gino Bartali et Fausto Coppi et qui s'achève avec Bernard Hinault, en passant par Ferdi Kubler, Hugo Koblet, Louison Bobet, Charly Gaul, Federico Bahamontes, Jacques Anquetil et donc lui, divinité césarienne, juste avant que ne débute l'ère nouvelle d'un cyclisme aseptisé, calculé et austère, que seul le pirate italien Marco Pantani, héros révolté et complètement révolu, est venu un moment interrompre.

Et c'est pourquoi Merckx n'a jamais quitté le peloton. Il est toujours là, par son esprit, par le poids considérable des souvenirs grandioses qu'il a laissés, par son souffle dévastateur et tyrannique, par ses actes de bravoure et de folie – des choses qu'on ne voit plus, auxquelles on continue parfois de croire et dont on se dit qu'elles pourraient peut-être encore surgir, lorsque la modernité sera retombée en enfance.

C'est la nostalgie qui forge les passions. Merckx, icône absolue, mon icône à moi, a pétrifié le cyclisme et son image. Depuis qu'il a mis son vélo au clou, un jour de mai 1978, les autres, tous les autres, à de rares exceptions près, ne roulent plus que pour les places d'honneur.

Voir : Cyclisme.

Mer du Nord

Chaque littoral est le bout d'un monde – le monde où on vit sa vie de tous les jours et d'où on rêve d'une autre, au-delà des flots, au-delà des longs voyages. C'est comme une magie en attente, où qu'il se trouve, qu'il soit lumineux ou sombre, immense ou étriqué, bordé de hautes et de farouches falaises ou aussi plat que le plat de la main, jusqu'à l'horizon.

Il faut pourtant très peu de choses, trois fois rien, pour que cette

magie s'accomplisse : des couleurs brossées sur une toile, un chapelet de mots, quelques suaves notes de musique. Alors, le miracle porte bel et bien des noms : James Turner, Joseph Conrad, Claude Debussy.

Et tant d'autres. Et notamment tous les écrivains de Belgique et d'ailleurs, qui ont célébré la mer du Nord, du Zwin à La Panne, avec ses dunes tapissées d'oyats et ses ripple-marks, à peine une minuscule tête d'épingle sur la gigantesque carte du globe : Victor Hugo, Alexandre Dumas, Émile Verhaeren, Léon Daudet, Pierre Mac Orlan, Paul Morand, Thomas Bernhard, Marcel Thiry, Stefan Zweig, Stanislas-André Steeman, Marguerite Yourcenar, Gérard Prévot, Jean Muno, l'insaisissable Michel de Ghelderode et son insaisissable complice tellement méconnu, Henri Vandeputte…

Dans une lettre (inédite) datée du 22 juillet 1931 et adressée à une « Chère et très charmante madame », J.-H. Rosny Aîné, l'auteur de *La Guerre du feu*, installé au Zoute au Grand Hôtel, la décrit par ses mots : « Sans cesse, nous avons sous les yeux la mer "Thalassa" qui à mon goût, avec la montagne, sont [*sic*] bien les sites qui procurent aux yeux et de là à l'imagination les plus prestigieux spectacles. Cette mer du Nord revêt, tout particulièrement au Zoute, toutes les parures que les femmes ont tant de talent et de charme à mettre en valeur… Elle est verte, elle est couleur d'onyx, de jaspe, elle est bleu sombre, elle se couvre de fine mousseline pudiquement, quand fort longtemps elle a offert immobile et paresseuse ses chairs à peine mouvantes au soleil de juillet. Comme les îles de Hollande forment une ligne bien marquée par les dunes – tache d'or ou chair – et par leurs toisons – forêts de pins –, on a l'impression d'un grand golfe. Le ciel mêle aussi sa magie aux scènes multiples de la "grande verte". La vie semble alors merveilleusement belle, infinie et éternelle, et on ne lui demande plus autre chose. »

Ma mer du Nord à moi, elle a mon âge, mais c'est comme si elle avait traversé le temps sans l'avoir vu passer. Mes souvenirs sont si nombreux qu'ils se bousculent et se confondent. Je suis un gamin espiègle et je suis un papa gâteau, je croise Maurice Chevalier devant le casino de Knokke et je salue Paul Delvaux à Saint-Idesbald, je visite la maison de James Ensor à Ostende et je m'enfonce dans le sable de Duinbergen avec mon cuistax, je danse à Coxyde et je rêve de grand large à Nieuport, je fabrique une fleur de papier crépon et j'offre des babeluttes à mon petit frère, je mets ma délirante chemise hawaiienne

pour aller pavaner au Zoute et je décortique des crevettes grises à Zeebrugge, je suis dans les jupes de ma mère et je ramasse des moules sur les brise-lames, le vent se lève, le sable tourbillonne, l'orage gronde, la mer se déchaîne, je perds le nord.

Quand ils parlent de la côte et de la mer, ou quand ils en rêvent, les écrivains bâtissent presque toujours les châteaux de sable de la mémoire.

Mermans, Jef

Voir : Anderlecht.

Meunier, Constantin

Constantin Meunier (1831-1905) cristallise la face sombre du règne de Léopold II, son exact contemporain : la Belgique des charbonnages, des hauts-fourneaux, des rails, des forges, des verreries, des meules, des salines et « des cheminées béantes comme des gueules qu'ouvriraient une légion de pythons [et] d'où jaillissent des tourbillons de fumée et de feu » (Camille Lemonnier), la Belgique des grèves, des défilés et des meetings, la Belgique qui peine, qui bûche, qui trime, qui se tue au boulot et qui ne récolte que chichement les fruits de son labeur, la Belgique misérable et pauvre, la Belgique d'en bas qu'on bafoue et qu'on méprise… Il n'est pas le seul artiste à l'avoir représentée, mais il demeure à coup sûr le symbole le plus puissant de l'importante (et trop mal connue) école naturaliste belge, et peut-être parce que, non content de peindre cette Belgique léopoldienne au travail, il l'a également magnifiée dans des statues en bronze – des statues d'un réalisme antiacadémique aux lisières de la parodie.

On le voit bien quand on visite son musée à Ixelles, rue de l'Abbaye, où il n'y a jamais personne, si ce n'est, certains jours, de rares curieux venus là Dieu sait pour quelle raison, peut-être tout simplement pour se distraire ou s'abriter de la pluie. Il occupe une partie de la maison que Constantin Meunier a fait construire à la fin de sa vie par l'architecte Ernest Delune, un ami de Victor Horta, et que sa fille Charlotte a vendue à l'État belge en 1936, après avoir négocié avec le ministre François Bovesse. Il comprend près de huit cents œuvres, dont cent cinquante sont exposées en permanence. À l'exception de quelques tableaux consacrés à des scènes de la vie sévillane, de deux ou trois portraits de famille et de deux portraits de lui (magnifiques) exécutés par Theodore Verheyden, ce ne sont ici que des femmes, des filles, des hommes, des garçons en peine : une vieille bûcheronne, une hiercheuse, un tailleur de pierres, un marteleur, un débardeur, un pêcheur de crevettes à cheval, un semeur, un forgeron, un verrier, un mineur, un puddleur, un faucheur… Ils vous encerclent en silence. Surgis d'une époque que les romans d'Émile Zola rendent toujours très proche (Constantin Meunier a réalisé une fort belle sculpture de l'écrivain), ils vous observent, ils vous suivent des yeux, mais sans la moindre dureté, sans hargne, sans malveillance, sans envie. Immobiles et comme pétrifiés à jamais, ils vous racontent qu'ils ont tenté de survivre uniquement par la force de leur travail, par leur corps ployé, leurs muscles tendus à l'extrême, leurs mains couvertes de crevasses.

Michaux, Henri

Henri Michaux (1899-1984), c'est à la fois l'éprouvé et le réprouvé de la poésie du XX^e^ siècle : toujours insatisfait de lui-même et toujours à la recherche d'un autre lui-même, d'un lui-même qui serait chaque fois différent, qui n'arrêterait jamais de se renouveler, qui tenterait à tout prix de vivre trente-six vies en une seule et passerait sans cesse d'une expérience à l'autre : la médecine, le freudisme, l'écriture automatique, les voyages aventureux dans des pays lointains, l'hermétisme, l'occultisme, la mescaline, la peinture… À moins qu'il n'ait jamais voulu aucune vie. « Je crache sur ma vie. Je m'en désolidarise », peut-on ainsi lire dans *La Vie dans les plis* (1949).

Quelle est la raison pour laquelle il a, dès son adolescence, rejeté sa famille et, au retour d'un périple entrepris en Équateur, en 1928, violemment renié la Belgique et demandé la nationalité française (qu'il n'aura obtenu qu'en 1955), alors qu'il est né à Namur, qu'il a grandi à Bruxelles et qu'après ses études il a été un moment professeur de collège à Dinant ? Et alors qu'il a collaboré en Belgique à d'importantes revues d'avant-garde, comme *Le Disque vert* et *La Bataille littéraire*, et qu'il a publié ses deux premiers livres, *Les Rêves et la jambe*, aux Éditions Ça ira à Anvers, en 1923, et *Fable des origines* au Disque vert, à Bruxelles, l'année suivante ? Sans oublier qu'il est plusieurs fois revenu au pays par la suite, notamment au milieu des années 1930, quand il a choisi de s'établir à Anvers, cette ville où il a, dira-t-il, « toujours tout raté », cette ville ressemblant à « quelque chose qui ne serait plus à sa place », ce « port flamand » avec « son aspect moyenâgeux perdu dans de modernes constructions monotones », et où, pourtant, il a écrit *Voyage en Grande Garabagne* (1936), une de ses œuvres capitales…

Quels sont les vrais motifs de sa détestation ? Qu'est-ce qui l'a poussé à écrire, dans *La nuit remue* (© Éditions Gallimard, 1935), des vers hostiles, irrévérencieux et agressifs à l'encontre d'Albert I^er^ ? Ceux-ci, par exemple : « Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et lui tords le cou. / Il reprend des forces, je reviens sur lui, et lui tords le cou une fois de plus. / Je le secoue, et le secoue comme un vieux prunier, et sa couronne tremble sur sa tête. […] Et c'est mon Roi, que j'étrangle vainement depuis si longtemps dans le secret de ma petite chambre ; sa face d'abord bleuie, après peu de

temps redevient naturelle, et sa tête se relève chaque, chaque nuit. » Parce qu'il n'était pas monarchiste ? Parce qu'il avait tout au contraire des velléités républicaines ? Parce que les « habitudes belges », les têtes bien-pensantes « farcies de foutaises », comme il l'écrit dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* (1958), l'irritaient et le révulsaient au plus haut point ?

Dans *Un barbare en Asie* (1933), Henri Michaux a noté : « Et comment écrirait-on sur un pays où l'on a vécu trente ans, liés à l'ennui, à la contradiction, aux soucis étroits, aux défaites, au train-train quotidien, et sur lequel on ne sait plus rien ? »

La belgophobie d'Henri Michaux ressemble beaucoup à celle de Charles Baudelaire : elle est, précisément, l'expression, portée à son paroxysme, de cette constante insatisfaction, de ce malaise profond, existentiel, rendant impossible chez lui l'idée même du bonheur. Et de tout ce qui s'y rattache : les délectations, les plaisirs, les récréations, les voluptés, les jouissances amoureuses, les honneurs, les récompenses (il n'a eu de cesse que de refuser des prix littéraires)…

Misonne, Léonard

Né et mort dans la petite ville hennuyère de Gilly, Léonard Misonne (1870-1943) est certainement le plus important photographe belge, mais c'est à peine si les Belges connaissent son nom, ainsi que j'ai pu m'en rendre compte à de très nombreuses reprises ces dernières années. Est-ce dû au fait que ses œuvres ressortissent au pictorialisme, ce mouvement qui a vu le jour à la fin des années 1880 et dont l'esthétique a consisté à réaliser des photographies imitant la peinture ? Ce qu'on ne saurait nier, en tout cas, c'est que la photographie pictorialiste a totalement été déconsidérée après la Seconde Guerre mondiale et que les rares artistes qui cherchaient encore à la défendre à cette époque (Gustave Bilande, par exemple) ont presque tous été battus en brèche par les tenants de la photographie réaliste et documentaire : la photographie de pur témoignage, la photographie visant à reproduire la réalité telle qu'elle est – la réalité des grands médias, celle des grands reportages et de la presse de grande diffusion, à l'instar de *Paris Match* ou de *Life*, la

réalité toute nue qu'ont montrée notamment Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Martin Chambi, Walker Evans, Robert Doisneau, Lisette Model, Diane Arbus ou Paul Strand.

Dès sa première participation à une exposition, au Salon de l'Association belge de photographie, en 1896 à Bruxelles, Léonard Misonne a présenté ses œuvres comme des « tableaux photographiques » (titre d'une monographie publiée en 1927). Ce sont d'ailleurs, pour la plupart, des paysages champêtres : l'aurore, le crépuscule, la pluie, la neige qui tombe, le brouillard, la boue, la poussière… Et aussi le temps – le mauvais temps, le sale temps, avec le vent qui souffle en rafales et qui fait plier les arbres le long d'un chemin ou en bordure d'un cours d'eau, un canal en Flandre occidentale ou la Meuse à Namur. Ou encore, lorsque le « tableau » est une scène urbaine, avec ce vent qui fait courber les gens dans les rues et leur donne une apparence fantomatique, presque irréelle. Le tout couronné par une étonnante variété de ciels, les uns plus *artistiques* que les autres, et comme impalpables.

C'est, en l'occurrence, le triomphe du flou net – bel oxymore conçu par Léonard Misonne lui-même, après avoir inventé un appareil réglable permettant de résoudre le problème de l'adoucissement des images et de leur conférer ce moelleux qui les caractérise si bien et qui les rend si attirantes. Quoique Léonard Misonne ait déclaré dans un article intitulé « Ma méthode » et publié par *Camera* en 1922 : « Ce n'est pas dans le laboratoire que vous devez apprendre votre métier, mais dans la Nature. Sachez choisir vos sujets et éviter de demander à la photographie plus qu'elle ne peut donner : apprenez à voir comme voient l'objectif et la plaque photographique. » Puis de préciser qu'il travaille toujours « en 9 × 12 » ou « en 6 × 9, moins encombrant et moins coûteux », qu'il emploie des « films orthochromatiques », qu'il fait ses impressions « à l'huile et non pas au bromoil » et qu'il tire des « négatifs 30 × 40 sur plaques ». « Toutefois, a-t-il ajouté, on est souvent amené à confectionner le ciel de toutes pièces sur l'épreuve à l'huile. Et même quand le ciel existe sur le grand négatif, on doit presque toujours y mettre quelque accent après l'encrage. On ne se figure pas quel puissant effet donne un coup de gomme qui amène au blanc pur une partie du ciel, si petite soit-elle. »

De son vivant, Léonard Misonne, que d'aucuns ont surnommé le Corot de la photographie, a eu du succès et ses « tableaux » ont été

appréciés dans le monde des professionnels et des spécialistes, en particulier en Italie, en Allemagne, en Suisse, en Autriche et en Pologne, où ils ont été plusieurs fois exposés. En 1937, à l'occasion d'une rétrospective de ses œuvres aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, Maurice Devaivre, l'éditeur de la jolie plaquette qui lui a été consacrée, est même allé jusqu'à écrire que Léonard Misonne était « le plus connu des artistes belges ».

Voir : Grooteclaes, Hubert.

« Mode, c'est belge »

Quels sont les événements les plus importants de l'année 1983 en Belgique ? La mort d'Hergé ? Celle de Léopold III ? Celle du coureur cycliste Romain Maes, vainqueur du Tour de France en 1935 ? Le tremblement de terre d'une magnitude de 5 sur l'échelle de Richter, qui a secoué la région de Liège le 8 novembre et dont se souviennent encore de nombreux Liégeois ? La naissance du premier bébé-éprouvette belge à Louvain ? Celle de Kim Clijsters ? La création de la Cour d'arbitrage, le seul événement notoire de cette année que mentionne Georges-Henri Dumont dans sa *Chronologie de la Belgique* (2005) ?

Pour ce qui me concerne, j'ai le sentiment qu'un des principaux événements de 1983 est l'apparition, aux quatre coins du royaume, du slogan « Mode, c'est belge ». Imaginé par l'Institut du textile et de la confection de Belgique (l'ITCB), dans le cadre du Plan textile quinquennal créé en 1981, ce slogan a, pour la toute première fois, fait prendre conscience qu'existaient des stylistes belges et qu'ils étaient inventifs, talentueux et capables de rivaliser sans rougir avec leurs collègues français, italiens, britanniques, américains ou japonais. Il a du reste bénéficié d'une campagne publicitaire exceptionnelle dans laquelle ont été concernés tous les médias, tandis que des étiquettes spéciales « Mode, c'est belge » étaient mises à la disposition des fabricants, de telle sorte que les meilleures marques nationales pouvaient être désormais aisément repérées par les consommateurs. En même temps, l'ITCB lançait un magazine et faisait insérer des

catalogues de mode belge dans des publications de grande diffusion comme *Le Vif* (puis *Le Vif/L'Express*), *Knack* ou *Trends*. Oui, une campagne publicitaire exceptionnelle, dont l'efficacité sera reconnue par l'attribution du Effie Award décerné par l'American Marketing Association en 1987.

Les années qui ont suivi en ont apporté la confirmation : la mode belge est une réalité culturelle et économique, et plusieurs maisons de mode créées par des stylistes belges font aujourd'hui partie, elles, du gratin international de la profession, même si leur nom n'est toujours pas connu du grand public. Je songe d'abord à la *filière* anversoise (Anvers possède une école supérieure de stylisme très active) avec, en particulier, Ann Demeulemeester (1959), Martin Margiela (1957), Walter Van Beirendonck (1957), Marina Yee (1958), Dries Van Noten (1958), qui a ouvert sa première boutique à Anvers en 1985 et dont les créations, pour les femmes comme pour les hommes, marient admirablement le classicisme et l'innovation (il a par ailleurs dessiné des costumes de quelques ballets d'Anne Teresa De Keersmaeker), ou encore à Pieter Coene (1959) et Wouter Hoste (1965)…

Je songe également à Olivier Strelli (1946), un des premiers à avoir réalisé des « chemises décontractées » pour des hommes et à avoir cherché à conjuguer dans ses vêtements et leurs accessoires les couleurs des textiles africains (Olivier Strelli est né à Kinshasa et a travaillé au Congo) et celles, traditionnellement plus neutres, des pays du nord de l'Europe. Et je songe aussi à Véronique Leroy (1965) et à l'étonnant Elvis Pompilio (1961), dont les chapeaux si singuliers et si artistiques sont portés par une foule de *sommités* telles que Madonna, Sharon Stone, Amélie Nothomb ou Axelle Red. Mais ce que cherche Elvis Pompilio, c'est que les chapeaux qu'il invente soient également portés par Madame Tout-le-Monde et par Monsieur Tout-le-Monde.

Dans son livre *De l'élégance masculine* (1987), Tatiana Tolstoï dit qu'aucun homme ne devrait se passer de chapeau. Outre le fait qu'il est une protection contre la pluie et le soleil, le chapeau permet en effet de saluer les dames, de cacher la calvitie, de grandir les individus de petite taille, de rendre acceptable un manteau aux épaules trop larges sur lesquelles une tête nue paraîtrait minuscule… Sans oublier qu'il est un signe de bienséance chez un individu, la politesse exigeant qu'on le retire lorsqu'on franchit la porte d'une maison où on est reçu. Encore qu'avec certains couvre-chefs magnifiquement extravagants

d'Elvis Pompilio, il ne soit pas toujours très facile de le faire.

Monfils, Nadine

Avec sa silhouette menue et sa frimousse de gamine, Nadine Monfils (née en 1953 à Etterbeek comme Hergé et Franquin) est à la littérature ce qu'Annie Cordy est à la chanson : une pure rigolote. Mais une rigolote qui adore manier l'humour noir, très noir, et décrire des situations scabreuses, très scabreuses, quitte à tutoyer la vulgarité ou même à s'y complaire. Adoubée à ses débuts en littérature par le fantastiqueur Thomas Owen, elle est un des rares auteurs belges dont les livres publiés en France (la plupart chez Belfond) contiennent un grand nombre de locutions belges et un grand nombre d'allusions à la Belgique. Y compris lorsqu'ils se déroulent dans l'Hexagone.

Un exemple édifiant, un seul : *Maboul Kitchen*, un roman paru en 2015 et mettant en scène la vieille mémé Cornemuse, héroïne de cinq aventures totalement déjantées et absolument irréalistes, où abondent les trouvailles loufoques et les personnages extravagants, en l'espèce une bande d'authentiques cinglés que mémé Cornemuse décide de convoquer pour ouvrir un gigantesque boxon à Saint-Amand-sur-Fion, au grand dam du maire du patelin. Il faut d'abord savoir que mémé Cornemuse a deux idoles : Annie Cordy justement (dont elle connaît par cœur toutes les chansons) et Jean-Claude Van Damme, JCVD pour ses *aficionados*. Elle admire d'ailleurs tellement l'acteur bruxellois bodybuildé qu'elle rêve de se marier avec lui et est prête à se rendre à Hollywood pour lui déclarer sa flamme. Et il faut ensuite savoir qu'elle n'a aucun sens moral (elle « a été élevée dans un pot de chambre ») et qu'elle considère tous ceux qui se mettent sur son chemin comme des malfaisants, qu'elle ne se prive pas de liquider fissa, quand, à ses yeux, ils ont eu la mauvaise idée de l'empêcher de faire ce qu'elle a envie de faire.

D'un bout à l'autre de cette histoire de fous, Nadine Monfils accumule des termes qu'on n'utilise qu'en Belgique et, en particulier, dans l'agglomération bruxelloise : la « clenche de la porte » (la poignée de la porte), un « brave peï » (un brave type), un « oculiste » (un ophtalmologiste), une « clouche » (une louche), « dracher »

(pleuvoir), une « caramel » (une gifle), le « brol » (le bazar, le foutoir), un « frituriste » (le tenancier d'une baraque à frites), des « fritkots » (des baraques à frites), deux « tutes » (des tétines), « tof » (agréable, chouette), « stûût » (une drôle d'affaire), un « chicon » (une endive), un « pinnemoech » (une sorte de béret alpin), « tomber de son sus » (tomber de sa chaise)… À quoi s'ajoutent une foule de références furieusement belgo-belges : outre Annie Cordy et Jean-Claude Van Damme, omniprésents, il y a ainsi Magritte (on a droit à un extrait d'une de ses lettres), Tintin, Milou, Haddock, Jan Bucquoy (auteur de l'iconoclaste *Vie sexuelle de Tintin*) Fabiola, Philippe « dit Flupke », Mathilde, Julos Beaucarne, Jean-Luc Fonck, le Grand Jojo, les Diables rouges, les apparitions mariales de Banneux, la Jupiler, la trappiste, le sirop de Liège, le Chocotoff (caramel enrobé de chocolat – un « bonheur pour les dentistes »), les babeluttes (sucreries typiques du littoral), le péket (eau-de-vie en Wallonie), Knokke-le Zoute, les Ardennes… Et ce n'est là qu'un florilège.

Mons

Une des principales curiosités de la capitale du Hainaut est une toute petite chose : la statuette en fer forgé d'un singe, à l'entrée du superbe hôtel de ville. Tous les Montois la chérissent. Mais quand on les interroge à son sujet, qu'on leur demande quelle est son origine, à quelle époque elle a été réalisée et quelle en est au juste sa signification, ils ne savent jamais trop ce qu'il convient de répondre. Elle serait, dit-on, l'enseigne d'un estaminet autrefois situé dans les caves de l'hôtel de ville. Elle servirait de pilori dérisoire pour les « méchants enfants ». Elle serait l'œuvre d'un apprenti forgeron voulant accéder à la maîtrise, et les autorités communales l'auraient tellement appréciée qu'elles auraient décidé de la placer à un endroit bien visible. Elle aurait une portée ésotérique. Elle incarnerait la libre-pensée, le singe (comme le chat) ne figurant pas parmi les animaux cités dans le Nouveau Testament… Elle rappellerait Vulcain, le dieu de la forge, qui se serait blessé à la cuisse en venant sur terre et aurait été recueilli par les singes. Elle serait, plus simplement, le symbole d'un événement historique, sans doute remontant au XVI^e^ siècle, ou

celui, ludique, d'une opposition envers les occupants espagnols…

Ces hypothèses, et d'autres encore, Richard Miller, qui a été ministre de la Culture de la Communauté française de Belgique de 2000 à 2003, les énumère et les analyse dans un chapitre de *Littérature, Mons en Hainaut*, un ouvrage paru en 2013 que j'aime beaucoup, car il est l'évocation d'une ville à travers l'imaginaire de toute une série d'écrivains majeurs : Théophile Gautier, Paul Verlaine, Paul Claudel, Pierre Mac Orlan, Ernest Hemingway ou encore Marguerite Yourcenar. Et aussi l'imaginaire de plusieurs écrivains belges tels qu'Émile Verhaeren, Constant Malva, Charles Plisnier et Fernand Dumont, ce poète montois qui, comme le relève Richard Miller, « ne cache pas sa joie de constater à quel point le Hainaut est une terre de surréalisme » quand il écrit : « Pour la première fois, on pouvait assister à la naissance d'un groupe de province et je ne sais rien de plus émouvant que les premières prises de contact avec ces jeunes gens qui, des points les plus inattendus de l'immense région industrielle du Hainaut, se levaient subitement de terre et, chose incroyable, arrivaient aux réunions avec des bouquins d'André Breton dans les poches. » On était alors en 1934 et ces jeunes gens en question s'appelaient Achille Chavée, Armand Simon, Marcel Lefrancq, André Lorent, Louis Van de Spiegele…

Peu connu du grand public, et même du public des lettrés,

personnalité que Louis Scutenaire, toujours lucide, jugeait d'une sincérité « effrayante », Fernand Dumont (1906-1945) n'a publié de son vivant que trois livres, pour ne pas dire carrément que trois plaquettes : *À ciel ouvert* aux Éditions des Cahiers de Rupture à La Louvière en 1937, *La Région du cœur* aux Éditions du Groupe surréaliste en Hainaut, à Mons en 1939, et *Traité des fées* aux Éditions Ça ira à Anvers en 1942. Tiré à cent douze exemplaires à peine, ce dernier titre est devenu au fil des années ce qu'on appelle un livre culte, un de ceux que se doivent de posséder tous les bibliophiles passionnés par le mouvement surréaliste et par ses alentours. En vingt brefs chapitres, on apprend tout sur les fées. Notamment qu'elles gardent « intact le secret de leur demeure », qu'on chercherait « en vain le plus petit nuage d'arrière-pensée dans le ciel immuablement pur de leur conscience », que leur commerce est « exaltant », qu'elles sont parfois très irritables, mais « jamais sans motif sérieux » ou encore que, « rayonnantes et douées », elles se déplacent « à la vitesse constante de trois cent mille kilomètres à la seconde ». Et Fernand Dumont dit bien à plusieurs reprises qu'elles sont les meilleures amies, les meilleures complices des poètes. En 2014, le *Traité des fées* a été joliment mis en images par Gabriel Lefebvre, qui a fait de Mons sa ville d'adoption (il est né à Ixelles) et qui s'est spécialisé dans l'illustration de grandes œuvres poétiques (Marie de France, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Paul Eluard, Federico García Lorca, Jacques Prévert, Pablo Neruda…).

J'imagine volontiers la scène suivante : Fernand Dumont recevant tous ses copains surréalistes, chez lui à Mons, et les emmenant à l'entrée de l'hôtel de ville afin qu'ils caressent la tête du singe. Car, d'après la tradition, ce geste assure du bonheur au moins pour une année, mais à la seule et unique condition qu'il soit fait de la main gauche – un rituel auquel, aujourd'hui, se plient de bon cœur, le sourire aux lèvres, de nombreux touristes. Lesquels ne se comptent plus à Mons le dimanche de la Sainte-Trinité, c'est-à-dire une semaine après la Pentecôte, le jour où ont lieu la procession du Car d'Or et le jeu du combat dit « Lumeçon », une des fêtes les plus importantes, les plus fastueuses et les plus spectaculaires de Wallonie. Comme celle de la statuette, sa raison d'être précise reste incertaine, quoique la plupart des historiens et des folkloristes avancent l'hypothèse selon

laquelle la fête est apparue en 1349 lorsqu'une épidémie de peste a ravagé la ville et que, dans l'espoir de l'enrayer, les autorités religieuses et le chapitre ont pris la décision de partir en procession avec les précieuses reliques de sainte Waudru, la patronne de la ville, décédée en 688.

À l'origine, cette procession effectuait un tour de près de vingt kilomètres à l'extérieur de la ville et durait ainsi près de huit heures. Ce n'est que depuis la fin du XVII^e siècle qu'elle se déroule *intra-muros*, en deux temps. D'abord vient, tiré par six lourds chevaux, le Car d'Or, un carrosse doré de style Louis XVI, qui transporte la châsse de sainte Waudru ainsi qu'une dizaine d'enfants de chœur. Sur son parcours, il doit remonter une forte rampe conduisant à la collégiale Sainte-Waudru sans marquer le moindre temps d'arrêt, faute de quoi Mons connaîtrait un grand malheur dans l'année à venir. Ce qui explique pourquoi une foule compacte et hurlante pousse le Car d'Or dans le raidillon, jusqu'à ce que retentissent les trompettes thébaines, sur le porche de l'église.

Ensuite, dans un deuxième temps, après que les cloches de la collégiale et du beffroi ont sonné à l'unisson, se forme un cortège en tête duquel se distinguent saint Georges sur un cheval couvert d'une chabraque rouge et douze chinchins, sa garde rapprochée. Suit le dragon, qu'on appelle le doudou. Son escorte est composée de cinq diables, de six hommes vêtus de feuilles de lierre et de onze hommes habillés de blanc. Et tout ce monde bariolé s'avance au rythme d'un air scandé par le carillon du beffroi, en direction de la Grand-Place, où a été aménagée une arène et où bientôt saint Georges combat le doudou, en exécutant des moulinets avec sa lance, puis en cherchant à s'emparer de la queue du dragon. À treize heures tapantes, il le terrasse de deux coups de pistolet, avant que ses chinchins n'évacuent dare-dare le monstre anéanti dans la cour de l'hôtel de ville. Et ce faisant, ils passent devant la statuette en fer forgé du singe…

Avec son singe dont on ne sait pas grand-chose, ou trop de choses, et son terrible dragon surgissant une fois par an, le dimanche de la Sainte-Trinité, Mons est peut-être la cité la plus fabuleuse du pays…

Voir : Lassus, Roland de.

Moreau, Marcel

On considère souvent Marcel Moreau (1933) comme un écrivain hors champ, parfaitement inclassable et profondément irréductible à toute forme de catégorisation, à l'exception peut-être du surréalisme, dont il serait, selon certains, un héritier direct. Le surréalisme belge, il va sans dire, et même le surréalisme du Borinage, sa terre natale (il est né à Boussu, à une dizaine de kilomètres de Mons), le surréalisme façon Achille Chavée, Fernand Dumont ou Marcel Havrenne, les principaux membres du groupe Rupture. À la parution de ses deux premiers romans, *Quintes* en 1963 et *Bannière de bave* en 1965, des critiques ont d'ailleurs rangé Marcel Moreau parmi les nouveaux représentants du surréalisme, à cause de son « agressivité à l'égard du cartésianisme et de la logique » (Tony Cartano), et son goût de la révolte. C'est oublier que la barbarie et le bouillonnant luxe verbal, qui *illuminent* d'un bout à l'autre ses deux livres, ne sont pas des ingrédients surréalistes et que la littérature surréaliste, elle, en Belgique comme en France, se nourrit d'abord et avant tout d'exigence et de rigueur et, au surplus, n'a strictement rien d'anti-intellectuel.

« Hors champ », « inclassable », « irréductible » : je récuse ces termes à propos de Marcel Moreau, considérant qu'il est précisément un écrivain au vrai sens du terme, un écrivain pur et primitif, et que, s'il ne correspond pas aux yeux du grand public à l'image que l'ont se fait en général de l'écrivain, il n'en représente pas moins la quintessence. Car depuis qu'il a eu, vers sa quinzième année, la tentation de la littérature, surtout après avoir découvert les œuvres de Nietzsche, il *s'est écrit*. Car il n'a jamais cessé de *s'écrire*, d'écrire ses émois et ses démons intérieurs, ses colères et ses impatiences, ses rêves et ses tourments innombrables, ses pulsions d'amour – y compris d'amour fou – et ses terribles pulsions de mort, au paroxysme de l'écriture, à bride abattue, dans un état permanent de transe, de crise et de fureur. Bref, de célébrer l'extraordinaire ivresse d'écrire. « Ce n'est pas assez que l'écriture soit un chant, confiera-t-il ainsi à Anaïs Nin, encore faut-il qu'elle nous intoxique, qu'elle nous drogue, qu'elle provoque chez le lecteur ces somptueuses titubations sans lesquelles il n'est point d'extrême découverte. Mon but est d'inonder de vin le langage de France, d'écrire un livre qui se boive, qui se danse plus qu'il ne se lise. »

À de rares exceptions près, tous les livres de Marcel Moreau (une bonne soixantaine) se boivent et se dansent. Comme l'a bien relevé André Velter dans un article du *Monde* paru en novembre 2005 et intitulé « Marcel Moreau, accident miraculeux de la littérature », ils tracent un parcours qui « est une fête, une fièvre, un festin de rythmes et d'odeurs, de jubilations et d'effrois, d'insurrections et d'enchantements ». Ils portent au demeurant des titres des plus évocateurs, des plus programmatiques tels que *Moreaumachie* (1982), *Saulitude* (1982) ou *La Violencelliste* (2011), une lettre adressée « à un jeune corps n'aimant pas lire et en grand danger de mort dans l'âme »…

Moto-cross

Avec leur casque multicolore, leurs grosses lunettes sombres, leur combinaison de cuir bardée de réclames, de coudières et de genouillères, avec leurs bottes renforcées et leurs énormes mitaines, ils sont les chevaliers modernes des buttes, des talus, des labours, des tourbières, des glèbes et des gadouilles. Leurs montures, ce sont ces drôles de motocyclettes cascadant, pétaradant, canonnant, projetant sans cesse autour d'elles d'immenses gerbes de terre poussiéreuse, semant des effluves composites et nauséeux d'humus, de particules d'essence et d'huile brûlée, partout où elles roulent, où elles bondissent, où elles calent et où elles se renversent. Et il faut avoir assisté à leurs joutes, tour à tour minutieusement réglées et agrémentées d'improvisations spectaculaires, pour réaliser que le moto-cross n'est pas tant un sport qu'un formidable et fascinant ballet mécanique.

Bien qu'il soit moins populaire et moins célébré que le cyclisme, le moto-cross est une des pièces du puzzle mythologique belge. Dans cette discipline, qui en exige tellement, les pilotes belges sont d'ailleurs, depuis des lustres, les meilleurs : neuf d'entre eux ont été à plusieurs reprises champions du monde, dans l'une ou l'autre catégorie.

Stefan Everts l'a été dix fois, dont la première fois à l'âge de dix-neuf ans, et, fait unique, dans trois catégories différentes.

Joël Smets, Georges Jobé et Éric Geboers l'ont été chacun cinq fois.

Harry Everts, le père de Stefan, Joël Robert, Roger De Coster et André Malherbe l'ont été chacun quatre fois.

Gaston Rahier l'a été trois fois.

Steve Ramon l'a été deux fois.

Et je n'oublie pas Auguste Mingels, qui a été, lui, deux fois champion d'Europe, en 1953 et en 1954, à une époque où l'officiel championnat du monde n'existait pas encore.

Qu'est-ce qui fait que les Belges, qu'ils soient flamands ou wallons, sont si performants en moto-cross ?

Quelqu'un m'a dit un jour que les Wallons l'étaient parce qu'on trouvait de nombreux terrils en Wallonie et qu'ils constituaient un terrain d'entraînement idéal. Selon l'expression consacrée, un tantinet idiote, cette explication vaut ce qu'elle vaut…

Lors d'un dîner auquel je participais au très convivial Cercle Gaulois à Bruxelles, un collectionneur de motos anciennes a prétendu que tous ces grands champions belges perpétuaient à leur manière le souvenir de l'industrie motocycliste qui, des décennies durant, avait fleuri dans le royaume et avait beaucoup contribué à son expansion économique. Et de citer, une pointe de nostalgie dans la voix, quelques marques disparues : FN, Flandria, Saroléa, Superia, Gillet, Socovel… Puis d'espérer qu'une toute nouvelle marque belge voie le jour et qu'elle puisse équiper nos champions de moto-cross de demain. Un *must* pour le rayonnement du pays à travers le monde, à l'instar de la bière. La fusion parfaite de la technique et de la performance sportive. Avant d'ajouter qu'il ne possédait, hélas, aucune ancienne moto de cross fabriquée en Belgique dans sa collection. Ah, quel bonheur, si on pouvait lui en découvrir une au fond d'un garage !

Moules et moules frites

Au palmarès des clichés belges, les moules frites arrivent presque toujours en tête (pour éviter toute équivoque, je devrais dire « les moules avec des frites », « moules frites » pouvant être entendues comme des moules qu'on a fait frire). C'est un des nombreux paradoxes, dont la Belgique a le secret, car près de quatre-vingt-quinze

pour cent des moules qui y sont consommées proviennent d'autres régions. La variété la plus courante est la *mytilus edulis* – en français la moule hollandaise, qu'on trouve dans la partie orientale de la Zélande (à Yerzeke, le long de l'Escaut, se tient chaque troisième samedi d'août la Fête de la moule) et, au nord, dans la Waddenzee, les Pays-Bas étant avec la France et l'Espagne les champions européens de la mytiliculture.

Si je voulais être pédant et faire croire que le sujet m'est familier, je citerais ici quelques chiffres de production annuelle et énumérerais les cinq différentes catégories de… mollusques bivalves hollandaises, selon leur taille, comme la jumbo que j'apprécie et dont Véronique et Michel De Meyer m'ont appris dans leur livre *Moules gourmandes* (2005) qu'elle est la deuxième d'entre elles. Quant aux moules belges, plutôt rares et coûteuses, elles sont essentiellement pêchées au large de Nieuport.

Depuis mon enfance (je me souviens, ma mère m'entraînait ramasser des moules à marée basse sur les brise-lames de Knokke-Albert Plage, en face du casino), j'ai toujours entendu dire que les moules ne doivent être mangées que les mois en r. D'après Véronique et Michel De Meyer, ce serait une idée reçue ayant, précisent-ils, la « vie dure » et datant de l'époque où il n'y avait pas de camions frigorifiques. On prétend aussi que les moules orange sont meilleures que les moules blanches, et même que les femelles sont orange et les mâles blancs. Une « fiction » ! s'exclament les auteurs : « Tout comme chez l'homme, la différence de couleur est d'origine génétique. L'une est un peu plus pigmentée que l'autre. » Ma grand-mère et ma mère avaient l'habitude de mettre une grosse poignée de sel dans l'eau où elles faisaient cuire les moules – une manière simple et efficace de les débarrasser de toutes leurs impuretés… Encore une fiction.

Pourquoi les Belges sont-ils si friands de moules ? Aucun des livres de cuisine que j'ai consultés ne répond à la question. Même pas *Gastronomie et folklore de chez nous* (1957) de Gaston Clément. En revanche, les recettes sont nombreuses et variées. Moules crues, moules marinées, moules gratinées, potages de moules, entrées froides, entrées chaudes… – on ne les compte plus. Gaston Clément en détaille six : moules marinières (la recette la plus classique), moules à la flamande, moules à l'ostendaise, moules en brochette, moules poulette (chez Cauderlier, ce sont des moules à la poulette), moules

ravigote. Dans *Moules gourmandes*, il y en a une soixantaine et elles sont toutes appétissantes. Au passage, leurs auteurs livrent la « vraie recette des frites ». Tous les Belges sont supposés la connaître : il s'agit de faire frire les bâtonnets de pomme de terre à deux reprises, une première fois à 160°, une seconde fois, après les avoir laissés refroidir, à 180°, jusqu'à ce que les frites « prennent une jolie couleur dorée et qu'elles soient bien croustillantes ».

Institution culinaire nationale, les moules ont été élevées au rang artistique par Marcel Broodthaers, à partir de 1964, certaines présentées, comme il se doit, dans des casseroles *ad hoc*, d'autres réunies et collées sur des tableaux ou sur des petites consoles, d'autres encore suspendues à des cintres ou entassées au fond d'un urinoir. J'avoue qu'en voyant pour la première fois quelques-unes de ces casseroles rouges et noires exposées à la galerie Saint-Laurent, à Bruxelles, juste en face de la Bibliothèque royale, j'ai écarquillé les yeux et que je me suis demandé si le galeriste et libraire Philippe-Édouard Toussaint (ses proches le surnommaient Toussy) ne se moquait pas du monde. Et étant donné qu'il les avait placées dans sa vitrine, j'ai même cru que son pas-de-porte allait prochainement devenir un restaurant et qu'il en faisait d'ores et déjà la réclame… À l'unité, il les vendait, je me rappelle, dix mille francs belges [deux cent cinquante euros] – ce qui était beaucoup pour moi à l'époque, mais dérisoire pour une œuvre d'art originale, fût-elle des plus incongrues. J'ai eu un sourire moqueur et je m'en suis détourné. Autant dire que je n'avais pas compris l'extrême singularité de la démarche de Marcel Broodthaers. Je me rassure en me disant que, dans ces années 1960, j'étais loin d'être le seul…

En 2013, le chanteur Stromae a intitulé « Moules frites » une des treize chansons de son album *Racine carrée*. Il laisse entendre qu'on ne sait jamais dans quelles eaux ont baigné les moules et que les contaminations sont toujours possibles… Une pierre dans le beau jardin fleuri de la cuisine belge ?

Voir : Broodthaers, Marcel ; Frites.

Muette de Portici (La)

Voir : *Brabançonne (La)*.

Muyle, Johan

Ce qui m'a toujours fasciné chez les artistes, qu'ils soient dessinateurs, peintres ou sculpteurs, du moins chez les plus inventifs d'entre eux, c'est que chacune de leurs œuvres fait non seulement partie de leur histoire personnelle, mais qu'elle renvoie également à l'histoire de l'art tout court et qu'elle la met, peu ou prou, en question. Je n'imagine pas le travail de Johan Muyle dans une autre dialectique ni dans une autre perspective. La grande majorité de ses sculptures, par exemple, posent le problème même de l'esthétique – de l'esthétique traditionnelle considérée comme la discipline du beau et du bon goût. Ou plutôt elles l'annihilent carrément – et je m'en suis bien rendu compte en mars 2005, lors de l'exposition *La Belgique visionnaire* (sous-titrée « C'est arrivé près de chez nous »), au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, quand je me suis tout à coup trouvé en présence des *Reines mortes* de l'artiste natif de Montignies-sur-Sambre, une « ville sans passé », « à cinq cents mètres des terrils », aux portes de Charleroi (en 1956) : une truie, le ventre ouvert et plein d'œufs, figée sur son séant dans une brouette de maçon pourvue de deux roues de vélo.

Le catalogue disait : « Cochon qui s'en dédit, les artistes belges – de Félicien Rops à Wim Delvoye pour ne pas remonter jusqu'à Jérôme Bosch – ont cultivé avec une certaine délectation le goût du porc. Véhiculant une multitude de symboles, de la goinfrerie à la luxure, de l'obscène à l'extrême sensualité, il est aussi assimilé à la perversité et à la saleté, sans compter que pour d'aucuns il est viande impure. […] Quant à Johan Muyle, s'il vante la vie à travers la fécondité de la femelle, il évoque aussi son contraire inéluctable, la mort. »

Il s'agit là d'un assemblage – un terme que Johan Muyle utilise volontiers pour désigner ses sculptures hétéroclites, qui constituent en général des montages d'objets divers de tout matériau et de toute provenance, neufs ou usagés : des jouets, des figurines, des souvenirs qu'on achète dans les bazars des sites touristiques ou à l'occasion d'un pèlerinage, des objets ramassés dans des brocantes, des chiffons, des

robes, des chaussures, des armes, des dynamos, des bâtons, des billets de banque, des animaux empaillés, des squelettes, des clochettes, des boîtes de chocolat… Et tout cela crée un étourdissant charivari, qu'on contemple avec un mélange de curiosité, d'étonnement, d'humour et parfois de panique, Johan Muyle sachant parfaitement que certains de ces objets peuvent être ou sont bel et bien les instruments d'une tragédie ou du chaos. Un charivari animé, qui plus est, car ces sculptures bougent et, dès qu'on s'approche d'elles, chuintent et s'illuminent, grâce à un troublant jeu de sons (qui peuvent être très bruyants) et de lumières multicolores.

En novembre 2013, j'ai visité à la Centrale « for contemporary art » (une ancienne centrale électrique), place Sainte-Catherine à Bruxelles, l'exposition *Indian Studio*, où j'ai pu voir les installations monumentales de Johan Muyle inspirées par les affiches de cinéma Bollywood. Ce sont ce que j'appellerais des peintures sculpturales mécanisées, des peintures géantes qui, en quelque sorte, jouent le rôle de sculptures en mouvement et dont certaines parties ou certains détails sont, ici encore, accentués par des effets de lumière. Et elles sont d'autant plus *parlantes* qu'elles contiennent des mots isolés ou des petites phrases comme « I promise you a miracle » ou « J'étouffais pour toi » (qu'on peut entendre « J'ai tout fait pour toi »). Dans son livre, *Heureusement que la pensée est muette* (2013), Johan Muyle note : « J'aime les mots. Il y a beaucoup de mots, de phrases, de verbes dans mes œuvres. Toute ma pratique est basée sur des processus métaphoriques, inscrits dans les associations d'objets, mais aussi dans des aphorismes inclus dans ou sur les pièces, dans les titres. »

Mythologies

Connu pour ses nombreux travaux sur les sciences du langage comme la rhétorique et la sémiotique, Jean-Marie Klinkenberg (1944) a publié, en 2003, un petit livre que je qualifierais volontiers de roboratif, tant il est fortifiant pour l'esprit : *Petites mythologies belges* (l'auteur en a donné une version « revue et considérablement augmentée » en 2009). Dans son introduction (devenue, sans raison précise, une postface dans la nouvelle mouture), Jean-Marie

Klinkenberg s'en prend aux auteurs de dictionnaires, tels que le présent *Dictionnaire amoureux de la Belgique*, qui pratiquent, dit-il, en général « l'addition » – exercice consistant à accumuler « les noms, les lieux, les objets : épisodes historiques, spécialités culinaires, souvenirs de vacances, sites touristiques, tics de langage, noms d'artistes, monuments et gadgets » s'entassant « dans leurs pages comme dans un cabinet de curiosités ». « Comme si de l'amoncellement devait surgir un bon génie qui tout à coup ferait un corps de ces *membra disjecta*. »

La méthode de Jean-Marie Klinkenberg, son *discours*, c'est ce qu'il appelle l'intersection. Qu'y a-t-il de commun, se demande-t-il, entre la plage d'Ostende et Eddy Merckx, Quick et Flupke et le concours international de piano reine Élisabeth, entre Marabout et les moules-frites, entre Tintin et le chocolat, entre la monarchie et le façadisme (ou la bruxellisation)… ? En d'autres mots : existe-t-il une culture propre à la Belgique ? « […] il y a […] autour de moi, écrit-il, des inflexions de voix que je n'ai jamais entendues ailleurs, des goûts que j'ai dans la bouche et qui sont ma madeleine à moi, des choses qui font sourire ici et dont on ne rit pas ailleurs, et vice versa, des manières d'entrer dans les maisons ou de faire de la politique. »

Ces *Petites mythologies belges*, ce sont ainsi une vingtaine de particularités, tantôt des comportements, tantôt des habitudes, voire carrément des tics, qui constituent les signes récursifs d'une certaine identité nationale et que l'auteur décrit (ou dissèque) en s'appropriant les armes de la sémiotique et de l'anthropologie, mais surtout celles de l'ironie, de l'humour et du jeu de mots (l'enfance de l'art pour un scientifique du langage). Par exemple : aller à la mer et marcher le long de la Côte, laquelle a son architecture, « à la lisibilité totale » (« c'est simple : une seule façade, sur 60 km, avec juste quelques accidents que sont les estacades et le Pier ») ; rouler à vélo ; ovationner le roi ; avoir une brique dans le ventre (le Belge est atteint de « rage édificatoire ») ; conserver les façades (qui a engendré le néologisme « façadisme », une « technique hégélienne, en ceci qu'elle opère la synthèse entre la destruction de l'histoire et son exaltation ») ; trouver un compromis, la Belgique, « terre de rhétorique » par excellence, étant aussi « forcément la patrie de la négociation »…

Ou être « navetteur » ou « nafteur », un vocable qui n'existe qu'en Belgique et qui désigne le « zonier en mouvement ». Ou encore « pincer son français » : « […] je ne connais aucun Belge qui, passant

la frontière, ne rajuste discrètement son parler, comme on rectifie son nœud de cravate ou comme on vérifie discrètement sa braguette avant d'entrer dans le bureau du patron ; aucun Belge qui ne reconnaisse confusément un brin d'autorité langagière au quidam qu'il croise, fût-il charcutier ou loufiat. » Et Jean-Marie Klinkenberg n'oublie pas d'inclure dans ses mythologies belges l'opposition « structurante » entre Anderlecht et le Standard de Liège, à l'image de celle, inamovible, irrationnelle, viscérale, entre le Paris-Saint-Germain et l'Olympique de Marseille, et son flot de clichés épiques et lexicaux : « Anderlecht est jouteur, le Standard lutteur. Anderlecht est pugnace, le Standard combattif. Anderlecht est accrocheur, le Standard bagarreur. Anderlecht est incandescent, le Standard ardent. Le Standard est flamboyant, Anderlecht étincelant. Le Standard est agressif, Anderlecht offensif. Le Standard est têtu, Anderlecht tenace. Le Standard aveuglant, Anderlecht lumineux. » Et même, à l'usage des intellos toqués de football : « Le Standard c'est Aristote. Anderlecht c'est Platon. »

Namur

Évoquant Londres dans ses *Carnets du grand chemin* (1992), Julien Gracq dit que « la seule façon qui vaille » pour prendre la dimension et le pouls d'une ville est « la déambulation indéfinie et sans repères ». C'est ce que j'ai fait quatre mois durant à Namur à la fin des années 1960. Par la force des choses, comme on dit, vu que j'y étais caserné et que tous les après-midi, à partir de seize heures, j'avais la permission de m'évader de ma *cellule* et de m'immerger dans la vie civile.

Une ville n'est jamais la même selon qu'on y habite, qu'on est contraint de venir y travailler, qu'on la découvre en touriste, qu'on y reste le temps d'une course ou de rencontrer quelqu'un, ou qu'on la traverse à la hâte, en train ou en automobile. Dans ces années 1960, j'ai vu Namur comme une ville *étrangère*. Je veux dire un endroit où je me savais en transit, où je ne me sentais pas vraiment bien, où j'avais même l'impression de promener mon spleen, tant ce service militaire me rendait malheureux et m'inhibait, tant il développait chez moi une forme aggravée de paresse, si ce n'est carrément de passivité.

En même temps, et c'est sans nul doute un paradoxe, j'aimais bien mes déambulations namuroises *indéfinies* et sans *repères*, lesquelles avaient presque toutes pour cadre ce qu'on appelle la Corbeille, c'est-à-dire l'ovale formé au nord par les boulevards longeant la voie ferrée et, au sud, par les rives gauches de la Meuse et de la Sambre.

Combien de fois suis-je passé devant l'église Saint-Loup ? Combien de fois y suis-je entré dans ce « terrible et délicieux catafalque brodé de noir, de rose et d'argent », ainsi que l'a écrit Charles Baudelaire ? C'est dans cette superbe église baroque qu'au début du mois de mars 1866, alors qu'il en admirait la voûte et les douze étonnantes colonnes doriques de marbre rouge, en compagnie de Félicien Rops et de l'éditeur des *Fleurs du mal*, le Normand Auguste Poulet-Malassis, c'est dans cette église qu'il a été soudain pris d'étourdissements, les signes avant-coureurs de l'hémiplégie, dont il allait être la victime quelques jours plus tard, à Bruxelles.

Combien de fois ai-je traversé la belle place d'Armes et me suis-je dirigé vers le Théâtre royal, dont je n'ai pourtant franchi le seuil que des décennies plus tard, après que l'intérieur eut été rénové en 1998 ? Combien de fois ai-je marché dans la rue de l'Ange et dans la rue de Fer, où à l'époque se trouvait encore le musée Félicien-Rops ? J'ai gardé de la seule visite que j'y ai faite le souvenir d'un artiste qui s'était joliment moqué de ses compatriotes et qui débordait d'humour.

Et combien de fois ai-je levé les yeux sur le buste de Nicolas Bosret ? Tout comme Félicien Rops, précisément, le poète Henri Michaux, le folkloriste Albert Marinus, le politicien François Bovesse, assassiné par les rexistes en 1944, les comédiens Cécile de France et Benoît Poelvoorde, les cinéastes Lucas Belvaux et Benoît Mariage, Nicolas Bosret (1799-1876) est natif de Namur. En 1843, il y a fondé la société Moncrabeau, un club de joyeux drilles, à l'instar des Agathopèdes, voué au rire et à la pratique des blagues et des canulars. Ces drilles sont quarante et portent le nom de Molons, ce qui signifie toqués en wallon. Revêtus de leur costume haut en couleur, une fraise blanche autour du cou, ils forment un orchestre qui a la particularité de jouer sur des instruments farfelus ou improbables, tels que le cougnou à piston, le cougnou, ou pain de Jésus, étant la viennoiserie

la plus répandue en Belgique durant les fêtes de Noël.

Chaque année, le 15 août, les Molons organisent un concours auquel ne peuvent participer que des menteurs, mais à l'exclusion des avocats et des hommes politiques. En 1851, Nicolas Bosret devait composer *Li Bia Bouquet*, une chanson wallonne qui, dès 1857, allait devenir l'hymne officiel de Namur et qu'on entend à toutes les manifestations se déroulant dans la ville. Et comme Namur en accueille de fort nombreuses depuis qu'elle a été promue capitale de la région wallonne en 1980, *Li Bia Bouquet* est un tube pérenne.

Le premier à m'avoir dit qui était Nicolas Bosret est le rédacteur en chef de *Vers l'avenir* (aujourd'hui *L'Avenir* tout court). À l'époque de mon service militaire, le quotidien occupait un immeuble presque en face de la gare. Pour m'arracher à mon désœuvrement, je m'étais un jour présenté à la réception et, très sûr de moi, j'avais demandé de voir un responsable du « service culturel ». Une ou deux minutes plus tard, j'étais reçu par le rédacteur en chef, un homme d'environ cinquante ans, à qui je m'étais empressé de dire que j'étais tout disposé à faire des comptes rendus critiques, passionné que j'étais par la littérature. C'est tout juste s'il m'a posé quelques questions. Il m'a montré dans un coin de son (petit) bureau une pile de livres et m'a laissé le soin d'en choisir deux ou trois. La semaine suivante, j'étais de retour avec mes articles. Si j'ai bonne mémoire, j'ai dû en écrire au total une bonne vingtaine. Dont certains sur des livres juridiques. Ce qui m'a valu une lettre de remerciement et de félicitations d'un des auteurs…

Par la suite, le rédacteur en chef de *Vers l'avenir* avait pris l'habitude de s'entretenir avec moi. Il était incollable sur l'histoire de Namur. Il savait tout sur la Citadelle, le Champeau, ainsi que le nomment les autochtones, des premiers siècles de notre ère à sa démilitarisation progressive décidée par Léopold II. Tout sur les travaux que Vauban et ses ingénieurs y avaient effectués, après que les troupes de Louis XIV s'en étaient emparées en 1692. Il avait du reste en chantier un ouvrage sur la majestueuse Citadelle.

Je ne m'y suis rendu qu'au milieu des années 1970 avec le romancier roumain de science-fiction Vladimir Colin. Il avait coché la Citadelle de Namur parmi les visites qu'il tenait coûte que coûte à faire en Belgique, intrigué depuis des lustres par ce que le génial Laurence Sterne en avait dit dans son non moins génial *Tristram*

Shandy.

Le site m'a impressionné et je me vois encore, sous un ciel grisâtre, aux côtés de Vladimir Colin, traversant le pont des Hollandais, marchant sur la route Merveilleuse et regardant d'une des tours couler la Meuse, en contrebas. Mais mon meilleur souvenir de cette visite est le moment où il s'est arrêté d'un coup devant une baraque qui était fermée et où il a écarquillé les yeux, comme s'il venait d'assister à un prodige. Sur une pancarte, figuraient en majuscules les mots « FRITES HIER ».

Vladimir Colin était perdu. Il ne comprenait pas le sens de ces deux mots accolés. Un exemple de l'humour des Belges que Coluche commençait à railler ? J'ai éclaté de rire. Je lui ai expliqué que « hier » était un terme néerlandais et qu'il voulait tout simplement dire « ici ».

Voir : Agathopèdes ; Baudelaire, Charles ; Michaux, Henri ; Rops, Félicien.

Napoléon

Que vient faire Napoléon dans un *Dictionnaire amoureux de la Belgique* ? On pensera en premier lieu, j'imagine, à la bataille de Waterloo, sans doute la défaite militaire la plus célèbre du monde, le 18 juin 1815, qu'on a aussi parfois baptisée, au XIX^e^ siècle, tantôt la bataille de Mont-Saint-Jean (elle s'y est en partie déroulée), tantôt la bataille de la Belle Alliance.

Non, ce n'est pas là la raison pour laquelle je lui consacre une entrée. Si je tiens à en parler, c'est parce que Napoléon a joué un rôle capital dans le destin des Belges et des territoires qui, en 1830, formeront l'État indépendant de la Belgique, « après des siècles d'esclavage », pour reprendre le fameux incipit de *La Brabançonne*. Car de 1795 à 1814, l'histoire de la future Belgique, et on a trop tendance à l'oublier de nos jours, se confond avec celle de la France – la future Belgique qui, par le décret du 9 vendémiaire an IV, sera divisée en neuf départements dotés de préfets, de sous-préfets, de maires, de conseils généraux, de conseils d'arrondissements, de conseils

municipaux, de justices de paix, de tribunaux de première instance, d'académies ou centres d'enseignement (supérieur, moyen, primaire) …

Je cite ces neuf départements, en me disant que leur nom pourrait constituer un agréable petit quiz entre amis, à l'instar des appellations du Beaujolais : Dyle (chef-lieu Bruxelles), Escaut (Gand), Lys (Bruges), Jemmapes (Mons), Forêts (Luxembourg), Sambre-et-Meuse (Namur), Ourthe (Liège), Meuse Inférieure (Maastricht) et Deux-Nèthes (Anvers). Une répartition administrative des plus bizarres et probablement instaurée à la hâte, vu que la Dyle n'arrose pas Bruxelles, que la Lys n'arrose pas Bruges, que le nom de Forêts est extrêmement général et que Jemmapes n'est jamais qu'une petite commune hennuyère. Où, il est vrai, l'armée révolutionnaire française, commandée par Charles François Dumouriez, a vaincu les troupes autrichiennes, en 1792. Ceci devant expliquer cela.

Tous les historiens en conviennent : sous le règne de Napoléon, Premier Consul puis Empereur, la Belgique a changé de visage. Elle s'est même transformée en un vaste chantier avec, entre autres, la construction de routes (par exemple la route de Paris à Amsterdam qui passe par Mons, Bruxelles et Anvers), de canaux (dont le canal Mons-Condé) et de hauts-fourneaux pour la métallurgie liégeoise, la fondation de la Manufacture d'armes à Liège, les travaux de restauration à Ostende, bombardée par les Anglais en 1798, l'agrandissement du port d'Anvers qui, après la défaite de la flotte française à Trafalgar (1805), profitera du blocus continental pour développer ses activités, le démolition des remparts de Bruxelles ou encore l'expansion de l'industrie lainière à Verviers, Napoléon allant jusqu'à envoyer dans cette ville des fabricants de draps d'Elbeuf et de Sedan, afin qu'ils s'y perfectionnent… J'ajoute que, depuis 1795, la société belge n'a plus connu des différences d'ordre, tous les Belges étant égaux devant la loi et ne se distinguant les uns les autres que par leur métier et le degré de leur fortune – une situation à laquelle ont adhéré la plupart des citoyens, faute de pouvoir s'y opposer. D'ailleurs, en l'an III, le conventionnel Emmanuel Pérès de Lagasse, venu à Bruxelles, s'écriait déjà : « Belges, vous n'aimez ni le Français, ni l'Autrichien, ni l'Anglais, ni le Hollandais, parce que vous vous aimez trop vous-mêmes et que l'apathie et l'égoïsme constituent essentiellement votre caractère. » Et il s'irritait de les voir si rétifs à

toute « modernisation ».

Quand je dis que Napoléon a joué un rôle capital dans le destin des Belges, je ne songe pas tellement à la réformation du pays et à ses conséquences pratiques, je songe surtout à son œuvre de francisation, que la Convention s'était empressée de promulguer en 1795. Lui, il l'a poussée à l'extrême, il l'a bel et bien radicalisée, faisant disparaître le flamand des administrations, des tribunaux, des académies, des écoles, de la presse, des théâtres, de la rue (y compris des enseignes des boutiques). Et par là, il a très fortement contribué, et pour de longues décennies, à l'abêtissement des couches populaires en Flandre. Je n'irai pas jusqu'à prétendre que Napoléon est à la base des incessants conflits linguistiques dont souffre la Belgique, mais je ne peux pas m'empêcher de constater que la Révolution française, la Convention, le Directoire, le Consulat et l'Empire ont à tour de rôle entretenu le brasier et que, deux cents ans plus tard, ce brasier n'est toujours pas éteint.

Voir : Waterloo.

Norge

En octobre 1989, juste un an avant sa mort, Norge publiait à Bruxelles son dernier recueil : *Feuilles de chou*. Admirateur de sa poésie, surtout celle où, comme l'a écrit son ami Adrien Jans, « rutilent la langue parlée, l'argot, la tradition des almanachs » – *Les Râpes* (1949), *Famines* (1950), *Le Gros Gibier* (1953), *La Langue verte* (1954) –, je m'en étais aussitôt procuré un exemplaire. À cette époque, Norge s'était retiré depuis plusieurs années dans les environs de Mougins, après avoir longtemps exercé le métier d'antiquaire à Saint-Paul-de-Vence (il s'y était installé en 1954). Il avait été prévu que je l'interviewe chez lui, mais des « circonstances extérieures à ma volonté » sont venues, au dernier moment, contrecarrer ce projet. Je me souviens que j'avais établi une liste de questions. Dont certaines étaient purement anecdotiques et amusantes. Du genre : est-ce un hasard si vous habitez à présent à Mougins, alors que votre vrai patronyme est Mogin (à l'état civil, son prénom est Georges) ? Ou

encore : n'est-ce pas une drôle d'idée de prendre pour pseudonyme le nom d'un pays scandinave, puisque Norge est le nom norvégien de la Norvège ?

Mais la question principale que je voulais lui poser consistait à savoir pour quelle raison exacte il avait renoncé à la nationalité belge, lui qui était natif de Molenbeek-Saint-Jean (le 2 juin 1898), de parents vraiment belges. Bien entendu, je pensais au reniement d'Henri Michaux, son exact contemporain (1899-1984), l'autre monstre sacré de la poésie moderne de langue française né en Belgique. D'ailleurs, je m'étais aussi promis de lui demander quelle influence Henri Michaux avait pu exercer sur ses œuvres, considérant que *La Langue verte* par exemple, ce recueil de « charabias et verdures », avec ses jeux de mots, ses « propos tout saupoudrés de poudre d'escampette », son « langage enfançon » et ses savoureux néologismes, rappelait un peu *Qui je fus* ou *Voyage en Grande Garabagne* (ainsi que les extraordinaires *Ludions* de Léon-Paul Fargue et *Les Ziaux* de Raymond Queneau). Voici *Totaux (*in *La Langue verte*, © Éditions Gallimard), un charabia qui m'enchante :

Ton temps têtu te tatoue.
T'as-ti tout tu de tes doutes ?
T'as-ti tout dû de tes dettes ?
T'as-ti tout dit de tes dates ?
T'a-t-on tant ôté ta teinte ?
T'as-t-on donc dompté ton ton ?
T'as-ti tâté tout téton ?
T'as-ti tenté tout tutu ?
T'es-ti tant ? T'es-ti titan ?
T'es-ti toi dans tes totaux ?

Tatata, tu tus ton tout.

Je songeais encore de loin en loin à mon rendez-vous manqué avec le poète, lorsqu'en juillet 1990 j'ai eu la surprise de découvrir dans le numéro 279 du *Magazine littéraire* une interview de Norge réalisée quelques mois auparavant à Mougins par l'hispaniste et traducteur Claude Couffon. C'était bizarre, je me sentais frustré, presque floué, et, en même temps, j'étais content de constater qu'un mensuel aussi

réputé, vendu dans tous les kiosques et toutes les maisons de la presse, publie les propos d'un des poètes de mon panthéon égotique, dont on venait de fêter les quatre-vingt-douze ans. Et ce qui allait aggraver ma frustration, c'est le fait que Claude Couffon avait demandé à Norge pourquoi il avait choisi de devenir français, à croire – chose inouïe ! – qu'il avait pris connaissance de mon propre questionnaire et qu'il s'y était conformé.

Norge lui avait répondu que ce n'était pas du tout « par aversion envers la Belgique », mais parce qu'à partir du jour où il avait eu une « certaine conscience » de lui-même, il s'était « senti français ». « D'ailleurs, disait-il, ma famille est de vieille origine française, mes ancêtres étaient des huguenots repoussés par Louis XIV et qui vinrent s'établir, après toutes sortes d'avatars, en Hollande et en Belgique où ils ont trouvé une atmosphère libérale agréable. Mon désir a toujours été de rejoindre la France. C'était un sentiment partagé par toute la famille : j'ai épousé une Française, mon frère a épousé une Française, et mon fils, malheureusement défunt, Jean Mogin […], avait épousé une Parisienne. » Là-dessus, Norge ajoutait : « Je garde de la Belgique non pas une impression mais une présence très vive en moi. Je suis heureux d'y avoir assimilé beaucoup de choses ; je conserve de ce pays des trésors que j'y ai reçus, des trésors de culture et de confrontation. La Belgique est, je crois, en Europe, le meilleur pivot de la confrontation des grandes civilisations européennes, latine et germanique ; et la Belgique, justement, avec son fond d'impartialité caractéristique et son jugement, qui est profond, est le meilleur miroir, la meilleure gardienne de ce trésor. »

« Et sa querelle linguistique ? », lui avait alors rétorqué Claude Couffon. La réponse de Norge m'avait déconcerté en 1990 ; aujourd'hui, elle me semble ressortir à une fable, à l'instar d'un de ses *Oignons*, ces recueils de très brèves histoires cocasses et absurdes, qu'il a publiés en 1953, en 1956 et en 1971 : « Elle est superficielle. Elle existe historiquement mais elle est superficielle. Je proclame qu'elle est superficielle. » Qui a dit qu'il faut confier les clefs du pouvoir aux poètes ?

Nothomb, Amélie

À chaque rentrée littéraire, je lis le Nothomb nouveau arrivé en librairie. Depuis 1992, les années, de mon point de vue du moins, se suivent mais ne se ressemblent pas. Il y a d'excellents crus et d'autres que je n'apprécie pas trop. Ces derniers sont en général les livres autobiographiques de la romancière, qui est native d'Etterbeek, une des communes de l'agglomération bruxelloise. (Il existe du reste au cœur d'Etterbeek une rue Nothomb, et c'est bien là le nom d'un des ancêtres d'Amélie, sans qu'on sache toutefois lequel au juste, Jean-Baptiste (1805-1881), un des plus farouches opposants à Guillaume II des Pays-Bas, ou Alphonse (1817-1898), longtemps leader de la droite conservatrice au XIX^e^ siècle, puis actif militant au sein du Comité national du suffrage universel.)

Amélie Nothomb écrit au culot, cultive le culot, ressasse le culot, remâche le culot. Tous ses livres sont des exercices de culot, y compris envers elle-même, y compris lorsqu'elle se met en scène et qu'elle évoque certains moments de sa vie en Belgique (*Métaphysique des tubes*), en Chine (*Le Sabotage amoureux*) ou au Japon (*Stupeur et tremblements*), allant par exemple dans *Métaphysique des tubes*, avec un incroyable mélange d'autodérision, de provocation, de naïveté et d'humour, jusqu'à se comparer précisément à un tube, et même à Dieu, et à écrire : « Les parents du tube étaient de nationalité belge. Par conséquent, Dieu était belge, ce qui expliquait pas mal de désastres depuis l'aube des temps. Il n'y a là rien d'étonnant : Adam et Ève parlaient flamand, comme le prouva scientifiquement un prêtre du plat pays, il y a quelques siècles. Le tube avait trouvé une solution ingénieuse aux querelles linguistiques nationales : il ne parlait pas, il

n'avait jamais rien dit, il n'avait même jamais produit le moindre son. »

Et du culot, il en faut beaucoup pour raconter des histoires sortant tout à fait de l'ordinaire, aux limites de l'invraisemblance, dans lesquelles vont et viennent (et triomphent) des personnages hors norme, souvent monstrueux : un jeune homme d'une laideur repoussante bien décidé à séduire une comédienne sublime (*Attentat*), un vieillard libidineux (*Mercure*), un apprenti assassin d'une intelligence supérieure (*Cosmétique de l'ennemi*), un couple tortionnaire (*Les Catilinaires*), une danseuse en mal d'amour et de reconnaissance (*Robert des noms propres*) ou un tueur à gages solitaire tombant amoureux d'une de ses victimes après l'avoir regardée, quelques secondes à peine, droit dans les yeux (*Journal d'Hirondelle*). Lesquels personnages portent presque toujours des prénoms saugrenus : Pannonique, Zoïle, Zdena, Plectrude, Texel, Antéchrista, Épiphane, Pétronille, Astrolabe, Mélaine, Palamède…

Le culot d'Amélie Nothomb, ce sont aussi ses constantes références à l'art, à la musique, au cinéma, à la philosophie et, surtout, à la littérature. Elles pullulent d'un livre à l'autre. Dans *Le Voyage d'hiver* que je prends au hasard (?), on trouve ainsi sur moins de cent trente pages (les romans d'Amélie Nothomb sont souvent très courts) : Schubert (naturellement), Goethe, Homère, Debussy, *Héloïse et Abélard*, Lamartine (à travers le néologisme « lamartiniser »), Koestler, Kandinsky, Miró, de Staël (Nicolas), Platon, Socrate, Dali, Mishima, Wilde, Proust (à travers l'expression « périodes proustiennes »), Rimbaud, Valéry… Et dans *Attentat* (de nouveau pris au hasard et à peine plus long) : Hugo (dès la première page), Baudelaire (à de nombreuses reprises), Nerval, Wilde, Sade, Bosch, Louÿs, Bataille, Homère, Virgile, Dalí, Mishima, Apollinaire (« un poète observateur »), *Eugénie Grandet*, César, *La Chartreuse de Parme*, Memling, Bowles, Jarry, *Critique de la raison pure*, Soljenitsyne, Cendrars, Mallarmé, Bresson, Cyrano de Bergerac, Marx, *Le Docteur Jivago*… Qu'est-ce qui justifie une telle débauche de renvois ? Qu'est-ce qui pousse sans arrêt Amélie Nothomb à étaler ce qu'il faut bien appeler ses curiosités ?

De la même manière, elle aime les formules paradoxales, les phrases qui sonnent comme des apophtegmes, un peu comme dans les formidables chroniques d'Alexandre Vialatte, un de ses auteurs

favoris, qu'elle cite notamment dans *Le Sabotage amoureux*, tout en le paraphrasant avec une maxime à elle : « Le propre des vérités confondantes est d'échapper aux analyses. Vialatte a écrit cette phrase merveilleuse : "Le mois de juillet est un mois très mensuel." A-t-on jamais rien dit de plus vrai et de plus confondant sur le mois de juillet ? » C'est, sans nul doute, sa marque de fabrique, et je me dis que cela fait également partie de son culot de romancière.

Nougé, Paul

Les écrits de Paul Nougé (1895-1967) sont le *précipité* du surréalisme belge. Bien entendu, j'emploie à dessein ce terme, sachant que Paul Nougé était biochimiste et considérant que son œuvre se présente comme le composé chimique de tous les éléments constitutifs du mouvement. Je me demande même s'ils ne sont pas le précipité du surréalisme tout court : ce qui, au fond, reste du surréalisme quand on l'a débarrassé de ses scories et de ses malentendus. Quand on l'a ramené à son essence. Quand on l'a regardé droit dans les yeux, *in situ*. Quand on a oublié sa commercialisation, puisque, sur le marché du livre de collection, les livres, les plaquettes et les revues surréalistes ont la cote.

Dès la parution de *Correspondance*, une revue bruxelloise qui se décline en tracts et dont le premier numéro est daté du 22 novembre 1924, l'année même de la publication du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton et de *La Révolution surréaliste* à Paris, Paul Nougé affirme : « On conquiert le monde, on le domine, on l'utilise ; ainsi, tranquille et fier, un beau poisson tourne dans ce bocal. » Pour y parvenir, il n'y a, à ses yeux, qu'un seul moyen : l'expérience – l'expérience en art et en poésie, l'expérience *continue*. Jusqu'à prendre l'art et la poésie en otage. Jusqu'à les manipuler à sa guise et selon les préceptes immuables de la *religion* surréaliste. Motif pour lequel le quatrième tract qu'il rédige le 20 décembre 1924, et qu'il intitule « D'un film périlleux ou de l'abus des réalités », est en partie composé de divers textes de Jean Paulhan, la future tête pensante des Éditions Gallimard. Par la suite, il fera aussi des emprunts, ou des simulacres d'emprunts, à Charles Baudelaire et à Paul Valéry, tout en déclarant

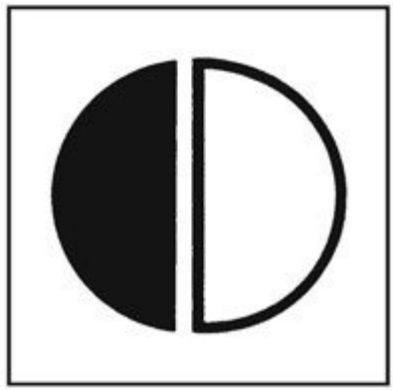
que l'écriture, quelle qu'elle soit, lui inspire de la « défiance ».

À la fin du dix-neuvième tract de *Correspondance* que Paul Nougé signe avec Marcel Lecomte et Camille Goemans, « Pour garder les distances », et qui est adressé notamment à André Breton et à Jean Paulhan, on peut lire : « Nous nous aidons à inventer sur le réel deux ou trois idées efficaces. » Dans l'incontournable et indispensable *Activité surréaliste en Belgique* (1979) Marcel Mariën donne à ce propos le commentaire suivant : « Sans aucunement nier l'existence du monde extérieur, à la façon de Berkeley, [Nougé] reconnaît à notre esprit le pouvoir d'inventer les objets qui nous environnent, qui nous constituent, nous et l'univers, arguant que ce n'est pas passivement qu'ils nous sont révélés par nos sens, mais que cette réception se double d'une construction dont nous sommes chacun les auteurs […]. »

Oui, toute sa vie durant, Paul Nougé a cherché à conquérir et à (ré)inventer le monde, et il l'a fait avec une intransigeance rare, sans jamais sacrifier ses idéaux *révolutionnaires*, sans jamais tolérer le moindre compromis. Son honneur, c'est justement d'avoir toujours gardé les « distances », ce mot devenant du reste le titre d'une revue à laquelle il a collaboré en 1928, peu de temps avant de donner à Charleroi une importante conférence sur l'éthique musicale. Et ne serait-ce que par rapport au milieu de l'édition, puisque aussi bien ses écrits en prose et en vers n'ont paru, de son vivant, que dans des revues éphémères tirées à petit nombre (les tracts de *Correspondance*

n'ont pas dépassé les cent exemplaires) et à l'enseigne de minuscules cellules éditoriales, comme Les Lèvres Nues, l'enseigne de Marcel Mariën. Tout le contraire de la démarche des principaux surréalistes français, à commencer par leur pape André Breton, très tôt séduit par les sirènes de Gallimard. Intransigeance que Paul Nougé a également manifestée envers de grands créateurs, refusant par exemple, en 1930, de rencontrer Darius Milhaud, qui avait pourtant dit le plus grand bien de certains de ses poèmes mis en musique par André Souris, un des très rares compositeurs qui se soient réclamés du surréalisme. Ou encore en coupant les ponts, en 1952, avec René Magritte, alors que, jusque-là, il n'avait jamais cessé de le défendre et d'être un admirateur inconditionnel de sa peinture (il est, en 1943, l'auteur de la première monographie qui lui a été consacrée : *René Magritte ou les images défendues*). Lors d'une soirée des plus houleuses, il avait, il est vrai, violemment et méchamment agressé Georgette, la femme du peintre.

Marcel Mariën m'a raconté que Paul Nougé avait même pris ses « distances » avec lui, qu'il l'avait remercié, comme on remercie un sous-fifre ou un domestique, lui, l'éditeur attitré de l'essentiel de ses œuvres, *Histoire de ne pas rire* en 1956 et *L'Expérience continue*, dix ans plus tard. Il m'a soutenu que Paul Nougé, dans les dernières années de son existence, était un homme à la dérive, sous l'empire de l'alcool, et qu'il buvait trois ou quatre litres de vin par jour, un pinard infect auquel ses amis n'osaient pas toucher. Je sais, Marcel Mariën n'était pas avare de confidences, mais il n'est pas le seul à avoir parlé de l'irréversible déchéance de cet homme, qui a peut-être été le plus radical, le plus dur et le plus pur de tous les surréalistes belges. Ce qui explique la grande fascination qu'il a exercée sur Guy Debord et sur les situationnistes.



Ostende

Les chroniques disent que la toute première mention d'Ostende date de 814 et qu'elle désignait alors un petit village de pêcheurs. Je ne vais pas en raconter l'histoire mouvementée à travers les âges. Je tiens seulement à rappeler que son essor a commencé en 1869, après sa démilitarisation, quand un arrêté royal a approuvé les plans d'agrandissement et de modernisation établis par le conseil communal : une digue réaménagée sur plus de trois kilomètres, de nouveaux boulevards et de nouvelles rues, un parc de huit hectares avec pièce d'eau (le parc Léopold), un hôpital, deux écoles, une église, un temple, une synagogue, une caserne, une nouvelle jetée de près de six cents mètres de long et, surtout, un nouveau kursaal (l'ancien était en bois).

Construit de 1873 à 1878, ce kursaal était à l'époque l'édifice le plus vaste et le plus somptueux de ce genre en Europe. Il était complètement éclairé à l'électricité. Il comprenait une grande rotonde s'ouvrant sur la mer par treize arcades, une salle des fêtes, des salons décorés, des salles de billard, de jeux, de musique et de lecture, une bibliothèque, un restaurant, un café, un bureau de poste et de

télégraphe, ainsi qu'une large terrasse abritée des vents. Et il s'enorgueillissait d'être le « seul cercle placé sous la haute surveillance de la ville » et de pouvoir accueillir huit mille personnes ! Très vite, le kursaal allait attirer des légions de touristes en provenance non seulement des quatre coins de la Belgique, mais aussi d'Angleterre, de France, d'Allemagne, d'Autriche-Hongrie, de Suède, de Roumanie, de Turquie, de Russie et même des États-Unis. Ce qui vaudra à Ostende, des décennies durant, le surnom envié et enviable de reine des plages.

En témoignent toute une série de réclames avec des slogans hyperboliques tels que « la plus belle plage du continent » ou « la plage la plus mondaine, la plus fréquentée ». J'ai sous les yeux une jolie réclame qui précise : « Pendant toute la saison : grandes fêtes de tous genres, concerts et bals tous les jours, courses de chevaux, courses nautiques, tirs aux pigeons, vélodrome, Longchamps fleuri, fêtes d'enfants, fêtes sportives, théâtres, établissements hydrothérapiques, etc. » Qui plus est, la Compagnie internationale des wagons-lits devait alors faire circuler chaque semaine deux trains de luxe, le premier de Saint-Pétersbourg à Ostende en passant par Berlin, et vice versa ; le second de Constantinople à Ostende en passant par Vienne, Budapest et Constanza, et vice versa. Les hôtels, eux, y pullulaient : Grand Hôtel Fontaine, Grand Hôtel du Phare, Grand Hôtel de la Plage, Grand Hôtel des Bains, Le Splendid Hotel, Grand Hôtel du Littoral, Hôtel Royal Belge, Grand Hôtel de l'Empereur, Hôtel d'Allemagne, Hôtel Continental, Hôtel de l'Océan, Hôtel Mertian, Grand Hôtel d'Ostende, Hôtel des Anglais, Hôtel Impérial, Hôtel Wellington, Hôtel de Gand et d'Albion…

Dans *La Saison à Ostende*, un texte écrit pour un hebdomadaire de Stuttgart et publié en 1902, Stefan Zweig remarque qu'elle « signifie une alternance colorée et ininterrompue de fêtes et de manifestations publiques » et qu'on pourrait « parler à l'infini de ces journées, sans même évoquer d'un seul mot la magnifique situation d'Ostende car, dans le tableau d'ensemble, la nature est plutôt un décor ». Et de vanter la plage « moins intéressante par elle-même que par la singularité des costumes de bain, par une liberté de mœurs assez développée », l'extrême élégance du kursaal avec son « public distingué » et ces « dames de tous les pays » rivalisant « par la magnificence de leurs toilettes et de leurs bijoux », l'impression « véritablement grandiose » que produit la ville grâce à ses multiples

« divertissements », dont le Grand Prix d'Ostende, ce « merveilleux spectacle » qui réunit, note-t-il, « l'élite des sportsmen venus en voisins de Bruxelles, ou encore de Londres et même de Paris ».

Pour *visualiser* l'extraordinaire animation de la station balnéaire à cette glorieuse époque, il suffit de feuilleter *La Vie d'Ostende*, le superbe album en couleurs du dessinateur Mars (1849-1912) publié chez Lyon-Claesen, « éditeurs d'art et de luxe » à Paris et à Bruxelles, en 1898. En réalité, Mars s'appelait Maurice Bonvoisin et il était né à Verviers, où son père possédait une importante filature de laine. Après être venu s'installer à Paris au début des années 1870, il allait choisir le pseudonyme de Mars : « Il me fallait un nom de guerre et Mars m'a semblé suffisamment guerrier. » Son œuvre graphique est considérable : des dessins qui ont paru dans des dizaines de journaux et de périodiques, des albums d'images (*Sable et galet*, *Paris brillant*, *Aux rives d'or*, *Plages de Bretagne et Jersey*…), des albums à colorier, des menus, des programmes, des publicités, des affiches, des éventails, des cartes postales, des illustrations de livres… Et tout cela sans jamais se départir de son « crayon mordant et son talent élégant, fait de grâce facile et de paisible bonne humeur » (Jean-Louis Vaudoyer, 1912).

Dans *La Vie d'Ostende*, il n'y a que des bonheurs, et notamment des belles Ostendaises, toutes fessues, les unes qui se baignent avec leurs maillots affriolants, les autres qui se promènent sur la digue ou le long de l'estacade, sans oublier celles qui visitent l'aquarium, prennent leur lunch dans les dunes « au-delà de Mariakerke », contemplent la mer de leur balcon, ramassent des coquillages, traînent du côté du port ou se pâment devant leur cabine, sûres et certaines d'êtres vues et admirées, la « roublarde », la « débutante », la « jeunette », la « causeuse », l'« aguichante », la pêcheuse de crevettes, la porteuse de poissons, la bouquetière… Et il n'y a que des plaisirs. Lesquels se retrouvent encore dans les courts métrages réalisés par le cinéaste ostendais Henri Storck (1907-1999) au milieu des années 1920 et au début des années 1930 et, en particulier, dans celui intitulé précisément *Ostende, reine des plages* – des courts métrages en noir et blanc qui montrent bien que la vie ostendaise n'avait pas perdu de son faste après la Première Guerre mondiale et qu'elle continuait de séduire d'innombrables villégiateurs.

Ostende, aujourd'hui, n'est plus ce qu'elle a été. C'est désormais

une cité côtière hybride que les fantômes du passé ont désertée et où n'apparaissent que de rares vestiges de son opulence révolue. Le vaste et élégant kursaal (où se sont produits aussi bien Serge de Diaghilev, Pablo Casals que Tino Rossi) a été remplacé par un casino qui n'est jamais qu'un bâtiment fonctionnel (que sauvent en partie une sculpture en bronze d'Oscar Jespers surmontant l'entrée et des fresques de Paul Delvaux dans la salle de jeu). Et à l'endroit où s'élevaient naguère les grands palaces, ce ne sont que des immeubles à appartements et quelques hôtels dénués de tout prestige. Par chance, les démolisseurs ont épargné le promenoir construit à l'initiative de Léopold II, à l'extrémité ouest de la digue, avec ses colonnes toscanes qui le jalonnent sur près de quatre cents mètres et qui ont notamment inspiré Léon Spilliaert.

On sait que le peintre s'y hasardait souvent, seul ou avec son illustre aîné, James Ensor, dont la maison, rue des Flandres, est devenue un musée, où je me suis rendu à trois ou quatre reprises. J'y ai accompagné un jour Gérard Prévot, peu de temps après qu'il s'était installé à Ostende, en 1974, et je l'y vois encore, un immense sourire éclairant son visage, heureux comme un gosse recevant sa friandise préférée, incapable de contenir ses émotions, tant il admirait James Ensor, tant il vénérait ses tableaux. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il avait voulu se fixer à Ostende, face à la mer, face au vent du nord, face à son destin de poète maudit. (J'ai appris par la suite qu'il y était souvent retourné et qu'il y allait comme un fidèle va à la messe du dimanche.)

Après cette visite insigne, nous nous sommes rendus à deux pas de là, rue Adolf-Buyl, à la librairie Corman. Ses murs décorés de portraits d'écrivains peints par Félix Labisse (1905-1982), il m'est impossible de les effacer de ma mémoire – des portraits hiératiques, très labissiens et pourtant des plus reconnaissables, la crème de la littérature ancienne et moderne. J'ai eu un bon réflexe ce jour-là : acheter les cartes postales de chacun de ces écrivains. Je les ai réunies dans un album que je regarde de loin en loin, histoire de me souvenir d'Ostende, de mes fréquentes haltes à la librairie Corman où, au sortir de mon adolescence, j'ai découvert, la tête en feu, *Hécate et ses chiens* de Paul Morand en édition originale ainsi que *Flamand des vagues*, ce beau roman ostendais de Jan Van Dorp, et où je pouvais parfois rester des heures entières…

Voir : Ensor, James ; Permeke, Constant ; Spilliaert, Léon.

Owen, Thomas

Au début des années 1970, alors que j'étais directeur de collections aux Éditions Marabout, j'ai eu le plaisir d'éditer *La Truie* et *Le Rat Kavar*, à mes yeux deux des meilleurs recueils de contes fantastiques écrits par Thomas Owen (1910-2002), Gérald Bertot de son vrai nom. Thomas Owen n'aimait pas le terme « fantastique ». Il le jugeait à la fois trop vague, trop général et trop « envahissant » – un qualificatif que je l'ai souvent entendu prononcer. Et il n'aimait pas non plus être considéré comme un *simple* fantastiqueur, non seulement parce que ce terme avait, selon lui, une désagréable tonalité, mais en outre, et surtout, parce qu'il occultait sa production policière, des récits criminels tels que *Le Nez de Cléopâtre*, *Duplicité* (écrit en collaboration avec Élie Lanotte), *L'Initiation à la peur*, *Les Invités de huit heures* ou *Hôtel meublé* que le cinéaste Marc Lobet a porté à l'écran, en 1982, sous le titre *Meurtres à domicile*.

Pour tout dire, Thomas Owen préférait parler de contes « étranges », de contes « insolites » et de contes « secrets » – ce dernier vocable venant, lui aussi, très fréquemment dans sa bouche. « Je n'aime donc pas l'expression "fantastique", a-t-il d'ailleurs noté dans *Lettres vivantes, deux générations d'écrivains français en Belgique 1945-1975* (La Renaissance du Livre, 1975), mais faute de mieux, je conviens qu'il faut bien continuer à s'en servir. » Je ferai remarquer à ce propos que les sous-titres de la plupart de ses recueils de contes vont dans ce sens, celui de *La Cave aux crapauds* étant « *et autres contes étranges* », celui de *Cérémonial nocturne* « *et autres histoires insolites* », celui de *La Truie* « *et autres histoires secrètes* » et celui du *Rat Kavar* « *et autres histoires de vie et de mort* ».

De la même manière, il n'appréciait guère le mot « surréalisme » ni davantage ses innombrables concrétisations dans le domaine pictural (un domaine qu'en tant que critique, sous le pseudonyme de Stéphane Rey, en hommage à Jean Ray, il connaissait plutôt bien). « […] je demeure circonspect devant l'esthétique surréaliste et je répudie

l'abstrait, devait-il ainsi déclarer dans *Le Jardin sidéral* en 1962. Tout le mystère est dans le quotidien. Les toiles surréalistes cessent de nous émouvoir dans la mesure où elles sont compliquées. Tout ce qui est excessif est insignifiant. L'éloquence insolite la plus efficace n'exige nullement la mobilisation simultanée de toutes les images du délire. Plus on en remet, moins on atteint. Il y a chez pas mal d'artistes des moments dont l'étrangeté pure, simple, mesurée, efface les plus tonitruants éclats des horreurs surréalistes. »

J'ai le souvenir précis d'une de nos conversations, où il m'a dit ne pas du tout raffoler de René Magritte, détester franchement Salvador Dalí et, par contraste, soutenir haut et fort Aubin Pasque, le chef de file de la fantasmagie – un courant pictural et littéraire avec lequel il se sentait proche et dans lequel il voyait d'évidentes affinités avec ses propres œuvres. De 1959 à 1979, il a d'ailleurs donné de nombreux textes brefs à la revue *Fantasmagie*, défendue par une « poignée de rêveurs » tels que Jean-Jacques Gaillard, Max Bucaille, Marcel Lecomte, Paul Neuhuys, François Jacqmin, Marcel Béalu, Amand Vereecke, Georges Thiry ou André Blavier. Il aimait aussi beaucoup le peintre Gaston Bogaert, dont quinze tableaux lui ont inspiré son recueil *Les Maisons suspectes* (1975). Il les adorait, il ne tarissait pas d'éloges à leur endroit. Il était convaincu qu'ils traduisaient à la perfection ses propres hantises d'écrivain, qu'ils disaient à travers des couleurs et des formes ce qu'il exprimait, lui, par des mots et par la langue. Pour un peu, il aurait juré qu'il les avait peints lui-même. Ou que c'était son double, son alter ego, son fantôme, qui les avait exécutés.

Voir : Fantastique ; Thiry, Marcel.

Paix

D'une manière générale, on n'associe pas les pacifistes et les notions de paix et de pacifisme à la Belgique. Lorsque le sujet est abordé, les noms qu'on cite sont presque toujours les mêmes : Henry D. Thoreau, Jean Jaurès, Aristide Briand, Roger Martin du Gard, Stefan Zweig, Romain Rolland, Gandhi, le héraut de la non-violence et, plus près de nous, Andreï Sakharov, Mère Teresa, Lech Walesa, Nelson Mandela, Malala Yousafzai… Or, en ce domaine, la Belgique peut s'enorgueillir d'avoir obtenu à trois reprises le prix Nobel de la paix dans un laps de temps extrêmement court, c'est-à-dire entre 1904 et 1913.

Qui sont ces trois heureux lauréats ? J'ai procédé à un petit sondage, genre « Questions pour un champion », mais aucune des personnes que j'ai interrogées, une demi-douzaine, des personnes dites cultivées, ou censées l'être, n'a été capable de me donner le tiercé gagnant, fût-ce dans le désordre. Quelqu'un m'a répondu Henri Dunant, le fondateur de la Croix-Rouge, le premier prix Nobel de la paix en 1901, ne sachant pas qu'il était citoyen helvétique (il avait pour mauvaise excuse d'habiter tout près de l'avenue Henri-Dunant à Evere, une des dix-neuf communes de l'agglomération bruxelloise), et un autre Dominique Pire, lequel est effectivement belge, mais n'a reçu le fameux prix qu'en 1958, pour avoir mis en place un réseau international d'aide aux victimes et aux réfugiés de la Seconde Guerre mondiale.

Au vrai, les trois lauréats belges ont été cités au moins une fois chacun par ces personnes : une fois seulement l'Institut de droit international fondé à Gand en 1873 à l'initiative du politicien libéral gantois Gustave Rolin-Jaequemyns (1835-1902), primé en 1904 ; deux

fois le politicien catholique ostendais Auguste Beernaert (1829-1912), primé en 1909 pour ses efforts déployés en faveur de l'arbitrage international, qui aurait dû aboutir au démantèlement des arsenaux militaires ; quatre fois le politicien socialiste bruxellois Henri La Fontaine (1854-1943), primé en 1913 pour sa vision d'un monde désarmé – un désarmement qui, à ses yeux, devait être aussi bien militaire que politique, social et économique (notamment par la mise en commun de toutes les ressources et de toutes les richesses du globe). « Aucune paix durable, devait-il écrire, ne peut s'établir s'il dépend de la volonté d'un seul État de soustraire à la juridiction internationale, librement établie par les États, un conflit quelconque qui surgit entre lui et un autre État. »

Un politicien libéral, un politicien catholique, un politicien socialiste – tout un symbole, non ? Le symbole d'une Belgique plurielle, mais unie, d'une Belgique pacifiste, alors même que diverses nations l'accusent dans ces années-là de mener de violentes exactions au Congo. Et d'une Belgique qui compte sur le plan international, qui est respectée par les autres pays et qui est une importante puissance industrielle, malgré l'exiguïté de son territoire. Les chiffres l'attestent : entre 1850 et 1913, le produit national brut grimpe de deux cent vingt pour cent, la production charbonnière quadruple, la longueur du réseau des chemins de fer quintuple, la production de fonte brute se multiplie par vingt-deux, la force motrice par soixante… Une Belgique pacifiste, glorieuse, dotée d'une économie florissante ayant une croissance moyenne de plus de trois pour cent par an. Un paradis. Dans lequel vivent aussi une foule de créateurs des plus doués dont Maurice Maeterlinck (1862-1949), lauréat, lui, du prix Nobel de littérature en 1911.

C'était une autre époque. L'époque triomphante (et triomphale) du minerai de fer, du charbon et de la vapeur. Avant que cette époque ne soit supplantée par celle des métaux non ferreux, de l'électricité et du pétrole.

Est-ce que le progrès serait toujours belliciste ?

Panamarenko

Cela fait des années que les *fabrications* de Panamarenko (pseudonyme insolite de l'artiste anversois Henri Van Herwegen né en 1940) m'intriguent et me déconcertent, sans que je sois capable d'en fournir la raison exacte. Quand je regarde toutes ces drôles de machines, tous ces engins motorisés qui sont des espèces de planeurs, d'avions, d'hélicoptères, de bacs aériens, d'aéroscaphes, d'aérodynes, de ballons, de zeppelins ou d'ULM et qui, en même temps, n'en constituent que des représentations idéalisées et inventées de toutes pièces (et c'est réellement le cas de le dire), neuf fois sur dix avec des matériaux de récupération ou des rebuts, quand je regarde ces innombrables dessins bourrés de formules mathématiques incompréhensibles, je ne sais jamais trop, en effet, ce qui me passe au juste par la tête, par le cœur et par les tripes. Dans ses entretiens avec Pierre Cabane publiés en 1967, Marcel Duchamp déclarait à un moment donné qu'en présence d'une œuvre d'art il n'éprouvait jamais ni étonnement, ni surprise, ni curiosité, et que c'était là chez lui quelque chose de tout à fait inexplicable.

Je me suis curieusement trouvé dans des dispositions d'esprit assez analogues en visitant, en janvier 2015, la rétrospective Panamarenko au M KHA, c'est-à-dire le musée d'Art contemporain d'Anvers, où étaient réunies une bonne quarantaine de ses œuvres (ce qui est fort peu), ainsi que divers documents graphiques à leur sujet. Certaines d'entre elles, réalisées dans les années 1960, sont des reconstructions d'objets et d'images auxquels l'artiste s'est attaché un jour, lorsqu'il n'était encore qu'un enfant ou qu'un adolescent. Leur titre (que je traduis en français) en dit long : *Mites dans le jonc*, *Bassine à vaisselle*, *Gouttière*, *Bottes dans la neige*, *Crocodiles*, lesquels ont une carapace flasque et sont recouverts d'un vulgaire filet de pêcheur, souvenirs d'une visite au célèbre zoo d'Anvers, incontournable pour un jeune Anversois…

D'autres œuvres, plus tardives, à l'instar du *Piewan*, rappellent que Panamarenko a été, à sa manière ludique, un conquérant de l'espace et qu'il a construit des engins spatiaux à « propulsion humaine », tantôt à hélices, tantôt à ailes d'insectes, ainsi que des engins strictement chimériques, comme un tapis volant motorisé, un manche à balai à hélices ou une poule volante, mais une poule surgie de l'ère Jurassique. C'est Icare revu par Léonard de Vinci, Léonard de Vinci revu par Cyrano de Bergerac, Cyrano de Bergerac revu par Albert

Robida, Albert Robida revu par les dadaïstes, les dadaïstes revus par Maurits Escher, Maurits Escher revu par Jean Tinguely, Jean Tinguely revu par Joseph Beuys, Joseph Beuys revu par…

Pataphonie

La pataphonie est une invention belge. À tout le moins, c'est un Belge qui a lancé et vulgarisé cette discipline musicale (ou plutôt, paramusicale) des plus bizarroïdes consistant à faire des sons avec à peu près tout et n'importe quoi – tout ce qui vous tombe sous la main. Il s'appelle Max Vandervorst (1961), un nom que les mélomanes un rien aventureux et les amateurs d'insolite gagneraient à connaître. Docteur en « patamusique » et « sorcier ès lutherie sauvage », comme il s'est autoproclamé un beau jour, pataphoniste donc, Max Vandervorst est en effet le maître d'œuvre de l'étonnante Maison de la Pataphonie au cœur de Dinant. Qu'elle se trouve là me paraît assez logique (quoique la pataphonie défie toutes les lois de la logique traditionnelle), car l'agréable cité mosane a vu naître Adolphe Sax (1814-1894), sans conteste le plus grand inventeur belge de l'histoire des instruments de musique. C'est à Dinant du reste qu'Adolphe Sax a commencé à procéder à ses premières expérimentations, sous le regard attentif de son père (il était lui-même facteur d'instruments), avant d'aller s'installer à Paris où, en 1846, il allait déposer le brevet d'un tout nouvel instrument composé d'un corps conique courbé en forme de S et muni de clefs. Il s'agit, naturellement, du saxophone, qui se prêtera à l'époque à diverses imitations et vaudra pas mal de déboires à Adolphe Sax, et dont le succès international ne surviendra, on le sait, que des décennies plus tard grâce à des musiciens de jazz tels que Charlie Parker, Sonny Rollins, Coleman Hawkins, John Coltrane ou Stan Getz.

Ouverte au public, la Maison de la Pataphonie est un lieu ludique et récréatif dans lequel tous les visiteurs, les enfants y compris, sont invités à produire des sons, selon leur bon vouloir et leur bon plaisir, sur les instruments de leur choix. Les inventions *maxiennes* sont plus *déconcertantes* les unes que les autres. Il y a ainsi le « saxorasoir », dont le vrai père, précise Max Vandervorst, est un « jardinier africain qui,

en période de sécheresse totale, parvint à maintenir une végétation luxuriante dans ses parterres, en jouant tout simplement de la musique pour faire pousser les fleurs ». Il y a le « jantophone », un instrument réalisé à partir de jantes de vélo, « hommage totémique à des enfants africains qui, utilisant des jantes comme des cerceaux de fortune, faisaient jaillir une multitude de sons brillants et ensorcelants d'une beauté pure et sauvage ». Il y a le « guidon-flûte », l'instrument fétiche des « musyclistes » permettant toutes les « vélodies » possibles et imaginables. Max Vandervorst conseille aux débutants de s'initier au « guidon-flûte » en prenant un vélo d'appartement dans le guidon duquel il convient de percer un trou (d'un diamètre de dix millimètres), après avoir dégagé les poignets afin de laisser passer l'air par les deux extrémités. Pour en jouer, il suffit de souffler dans ce trou comme dans celui d'une flûte traversière. « On peut aussi se servir des pouces pour boucher les ouvertures. En option, une paire de sonnettes bien choisies en fonction de la tonalité du guidon. »

Et il y a également la « boucheteille », le « zigzaboule », le « lithophone », le « conservophone », dont les modèles sont innombrables, le « spadophone », le « métallophone » ou encore le « chahutophone ». Autant d'instruments qui se prêtent à de multiples désaccords parfaits et avec lesquels on peut interpréter des symphonies d'objets ou des concertos pour orchestre et soliste, par exemple un concerto pour ustensiles de cuisine et jeu de clous. En quoi, la pataphonie est bel et bien la cacophonie au pouvoir, l'art de la cacophonie triomphante, une discipline ludique et gentiment subversive que n'auraient pas désavouée René Magritte, Louis Scutenaire, Marcel Mariën, Christian Dotremont, Marcel Broodthaers et consorts, et qui correspond bien à la mythologie d'une certaine Belgique inventive et jamais dénuée d'humour.

Je l'admets : les inventions de Max Vandervorst sont beaucoup moins répandues que le saxophone. Mais comme cet instrument a mis des décennies avant de s'imposer, elles ont tout l'avenir devant elles.

Peinture abstraite

En 1996, Philippe Roberts-Jones écrivait, dans *La Peinture abstraite*

en Belgique 1920-1970, que son « histoire est curieusement absente de la grande majorité des panoramas, même les plus récents », alors qu'elle « existe dès les années vingt et dans la continuité » et qu'elle « possède ses particularismes, ses individualités marquantes ». « Sans doute, ajoutait-il, n'y a-t-il pas eu discrimination au départ, mais une méconnaissance, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des frontières. »

À quoi tient cette méconnaissance ? Au fait que les principaux courants picturaux, qui se sont développés en Belgique à la fin du XIXe siècle et au XXe siècle, comme le symbolisme, l'expressionnisme (l'école de Laethem-Saint-Martin) et le surréalisme, sont figuratifs et que c'est vers eux que les amateurs d'art ont d'abord choisi de se tourner ? Au fait que la Belgique n'a pas *produit* dans le domaine de l'art abstrait un précurseur de l'envergure de Vassily Kandinsky, Casimir Malevitch, Piet Mondrian ou Auguste Herbin, voire Robert Delaunay ou František Kupka ? Au fait que Victor Servranckx (1897-1965), un des peintres belges qui pourrait prétendre à ce titre enviable de précurseur, ne se soit jamais réellement battu pour imposer son œuvre ? Au fait que…

Quelles que soient les réponses, bonnes ou mauvaises, saute aux yeux, de toute façon, une évidence : l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique sont des composantes essentielles de l'art belge du XXe siècle, et quelques-uns de leurs représentants sont des peintres de premier plan, des artistes qui, au-delà de toute considération chauvine, mériteraient d'être largement connus et reconnus « à l'extérieur des frontières ». Dans les notices biographiques de son ouvrage, Philippe Roberts-Jones a rassemblé cent quatorze noms – un chiffre énorme. Parmi eux, il a retenu, il est vrai, des artistes que l'abstraction a séduits à un moment ou à un autre de leur parcours, ne serait-ce que René Magritte qui, en 1922, a signé avec Victor Servranckx le manifeste *L'Art pur, défense de l'esthétique*, et qui a composé à cette époque des œuvres découpées en plans linéaires, avant de suivre la voie, royale pour lui comme chacun le sait, du surréalisme. Ou Pierre Alechinsky avant que, pour sa part, il n'adhère à Cobra et en devienne un des chantres.

J'ai mes préférences, il va sans dire – des abstraits que j'estime plus que d'autres : Gaston Bertrand, Anne Bonnet, Amédée Cortier, Marthe Donas, René Guiette, Walter Leblanc, Kurt Lewy, Marc

Mendelson, Georges Meurant, Jean Milo, Antoine Mortier, Jozef Peeters, Luc Peire, Michel Seuphor, Raoul Ubac, Englebert Van Anderlecht (dont les peintures, d'après Jean Dypréau, sont des « signes sans équivoques de la révolte »), Louis Van Lint, Jef Verheyen, Marthe Wéry, Maurice Wyckaert… (Quel palmarès ! Quel sublime et merveilleux aréopage ! Il faudrait un dictionnaire amoureux spécial pour les célébrer tous et parler de leurs œuvres !)

Mais le peintre abstrait que je place ici au-dessus de ses pairs est Jo Delahaut (1911-1992). Alors même qu'il a fait de la non-figuration, à partir de 1947, son cheval de bataille, en cofondant notamment le groupe « Art Abstrait » en 1952 ou en lançant, cinq ans plus tard, le groupe « Art Construit », il n'a jamais été non plus un sectateur, et c'est peut-être précisément parce qu'il a sans cesse été attentif à toutes les tendances de la modernité, d'où qu'elles viennent et quoi qu'elles expriment, qu'il est parvenu à nourrir son propre imaginaire et à renouveler son approche de l'abstraction géométrique. Une approche qui s'apparente à une quête de l'absolu, de l'absolu des formes et des couleurs, à une quête de la pureté la plus naturelle et de la beauté la plus simple. Ce que matérialise admirablement, me semble-t-il, la série des « signes » géométriques réalisée au tournant des années 1960 et 1970, peut-être le point culminant de l'esthétique de Jo Delahaut, même si, par la suite, celle-ci a continué à évoluer. Les facteurs constitutifs de cette esthétique, on les retrouve d'ailleurs dans ses livres d'artiste, dont il a lui-même assuré l'édition et qui ont été publiés à petit tirage (cent exemplaires) : *AB…* (1970), *CD…* (1976), *EF…* (1985) et *GH…* (1988). « Le lyrisme du peintre, écrit Jo Delahaut dans *AB…*, se traduit par l'exaltation d'un signe jailli des profondeurs du subconscient : signe qui défie l'analyse et la justification, foyer vivace de création, révélation de l'indicible, alchimie et magie, produit de l'audace imaginative. Cri ou ordonnance. Note brève ou composition savante, rien ne le conditionne ni dans son contenu, ni dans son expression. Et cependant en dehors de lui, tout est cimetière, recettes impuissantes, vaines accumulations de sciences inutiles. »

J'ai eu la chance de connaître Jo Delahaut. Plus que tout autre artiste, il incarnait la probité, la droiture, l'intégrité intellectuelle, l'exigence, « l'audace imaginative », et il était en même temps un homme d'une amabilité exceptionnelle. Ses « signes » sont désormais des classiques irremplaçables de l'art abstrait belge. Ils devraient orner

tous les musées du royaume.

Voir : Alechinsky, Pierre ; Magritte, René.

Périer, Odilon-Jean

Tous les jours, des milliers d'automobilistes passent à Bruxelles au carrefour formé par l'entrée du bois de la Cambre, l'avenue Lloyd-George, l'avenue Louise et le square du Bois, parfois surnommé l'impasse des milliardaires, une des rares artères privées de la capitale. Combien de fois y suis-je moi-même passé ? Je ne saurais le dire. Comme il convient d'être extrêmement attentif à la circulation quand on franchit ce carrefour, personne ne s'avise de jeter un coup d'œil à la petite fontaine surmontée d'une colonnette, placée depuis 1949 sur le terre-plein central arboré de l'extrémité de l'avenue Louise. Au demeurant, personne ne remarque cette petite fontaine (elle est l'œuvre des architectes Maurice Houyoux et Joseph Diongre). Quant aux gens qui savent qu'elle est dédiée au poète bruxellois Odilon-Jean Périer, emporté à l'âge de vingt-sept ans à peine, en 1928…

Ce n'est pas par hasard si elle a été érigée à cet endroit. Non seulement Odilon-Jean Périer a habité et est mort avenue Louise (au numéro 268), mais il a célébré le bois de la Cambre dans sa plaquette *Le Citadin*, qu'il a fait paraître à compte d'auteur en 1924 et dont le sous-titre, *Éloge de Bruxelles*, ne laisse aucune équivoque. En guise d'épigraphe, il a noté les quatre derniers vers du poème qu'Arthur Rimbaud a écrit en juillet 1872 et qui commence par ces mots : « Plates-bandes d'amarantes », une étonnante évocation du boulevard du Régent. Plus curieusement, il a aussi noté un vers de Jacques Delille : « Vivre pour mes amis, mes livres et moi-même. »

Ce que je trouve extraordinaire dans *Le Citadin*, prolongement sentimental de *Notre mère la ville*, un recueil de poèmes paru en 1922 au Disque Vert, c'est qu'il se présente comme un inventaire poétique de la capitale belge à travers la rêverie, les sensations et les impressions d'un homme heureux de la décrire pour son « plaisir seul » et avec une « humeur unie », un jour d'automne. Mieux, même : comme un inventaire amoureux. « Mon amour est sur tout »,

proclame-t-il au début de son « Éloge ». Et plus loin : « Qui m'aime, aime ma ville et me suive au travers. » Ou encore : « Je vous aime, Cité, domaine de la pluie, / Mais dont les habitants moquent la poésie. / Comme un grand violon de silence habité, / Vous êtes l'instrument d'une divinité. » Un « ouvrage d'eau pure » en somme, et sûrement le plus beau poème jamais écrit sur Bruxelles.

Parlant d'Odilon-Jean Périer, Norge, qui lui doit beaucoup, citait entre autres la phrase : « […] La pureté n'est pas humaine et je ne puis adorer qu'elle. » Et il la commentait ainsi : « Considérons l'intemporel de cette déclaration dans son âge, son milieu, son époque. Il convient de situer cette conscience lyrique dans le grand bouillonnement des années 20 à 28 où brillent au premier plan les noms d'ailleurs prestigieux de Cocteau, Cendrars, Valéry, Michaux, Desnos, Claudel, Milosz, Supervielle, Aragon, Eluard… Le surréalisme, par ailleurs, n'eut aucune inflexion sur sa croissance. Effrontément classique, effrontément inhumaine, elle s'établit dans une conviction inébranlable, effleurée parfois d'un reflet racinien. » Je n'ai que deux mots à ajouter : effrontément bruxelloise.

Permeke, Constant

En Flandre, Constant Permeke (1886-1952) est une icône absolue. Ce n'est pas toujours le cas ailleurs, où sa peinture, sans être décriée, est parfois qualifiée de lourdaude, si ce n'est carrément de vulgaire et de triviale. Moi, je lui trouve du génie – le génie de la Flandre profonde et séculaire qu'incarne aussi Frits Van den Berghe et qui est fait de robustesse, de fougue, d'exubérance, de mystère et d'une petite dose de fantastique, ingrédient présent à des degrés divers dans toute l'histoire de la peinture flamande depuis les primitifs.

Après avoir passé son enfance à Anvers (où il est né) et à Ostende, Constant Permeke est appelé à effectuer son service militaire à Gand et en profite pour s'inscrire bientôt à l'Académie royale des Beaux-Arts de la ville. Il y rencontre Gustave et Léon De Smet, Albert Servaes et précisément Frits Van den Berghe avec lesquels il forme un petit groupe qui n'a aucune doctrine artistique bien définie, mais qui ambitionne de tourner le dos à la fois à l'impressionnisme, au

pointillisme et au réalisme social.

Tout ce beau monde tient régulièrement ses amicales assises à Laethem-Saint-Martin, le long de la Lys, quoique Constant Permeke, quand il y séjourne, vive plutôt en solitaire. Il préfère de loin se rendre à Ostende, dont il aime le climat et les odeurs de sel venues du large, et où il se sent bien. D'ailleurs, il s'y marie en 1912 et décide de s'installer avec sa femme, une dentellière de Bruges, dans le quartier populaire du Phare. Et d'emblée, ce microcosme l'inspire – des gens frustes, rudes et souvent incultes, que ses toiles monumentales magnifient avec une puissance expressive stupéfiante, dans une palette où pourtant dominent les couleurs ternes et sombres, y compris des couleurs sales et terreuses. Des gens, citadins, pêcheurs ou paysans, dont il déforme volontairement les attitudes et dont il exagère les défauts physiques. Par pure empathie. « Je suis greffé sur eux », dira-t-il à un journaliste en 1930.

Lorsque la guerre éclate, en 1914, Constant Permeke est mobilisé et est incorporé comme simple soldat dans un régiment qui doit défendre le port d'Anvers. Grièvement blessé, il est transporté en Angleterre, d'où il ne rentre en Belgique qu'en 1919. Ce qu'il peint et dessine alors est plus sombre encore, plus chaotique, plus désespéré, un peu comme s'il se *greffait* davantage sur le malheur et le tourment des êtres humains. Mais, chose sans doute paradoxale, c'est cette noirceur extrême qui lui vaut en 1921 ses premiers grands succès non seulement en Flandre, mais également à Paris, où son exposition à la galerie La Licorne reçoit un fort bel accueil. Et déjà d'autres succès arrivent, en particulier avec ses marines – des marines ténébreuses, dont on se demande si elles ne sont pas les états d'une âme angoissée.

À la fin des années 1920, Constant Permeke est tout simplement célèbre. Les journaux et les magazines flamands n'arrêtent plus de lui consacrer des articles et des reportages et lui accordent autant d'égards qu'à Greta Garbo, Rudolph Valentino, Charlie Chaplin, Charles Lindbergh, le roi Albert ou la reine Astrid. Une star. Que couronne fort logiquement, en 1930, une première rétrospective au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (le futur Bozar) avec un ensemble de cinq cent cinquante pièces ! Grâce à l'argent gagné, il se fait construire une maison à Jabbeke, entre Ostende et Bruges, où il s'installe définitivement en cette même année 1930 et où accourent ses admirateurs, qui peuvent s'extasier devant ses sculptures, ses

nouvelles créations. Il est la conscience de la Flandre, de toute la Flandre, mais sans pour cela verser dans le nationalisme. Ce qui, durant la Seconde Guerre mondiale, ne peut que déplaire aux autorités occupantes. Elles ordonnent, en 1942, la fermeture à Anvers d'une exposition de ses tableaux et le contraignent même à cesser toute activité artistique. Pour éviter la dépression dans son vaste atelier de Jabbeke, il se réfugie à Bruxelles et loue une maison avenue Brugmann. Jusqu'à la Libération, les nazis viennent s'assurer à plusieurs reprises qu'il respecte bien l'ordre reçu…

La guerre finie, Constant Permeke rentre enfin à Jabbeke et se met à peindre et à sculpter avec jubilation. Mais la mort de sa femme, en 1948, vient tout anéantir et, derechef, c'est la dépression. Autant dire une nouvelle période de peinture noire, presque inhumaine, à l'image de *L'Adieu*, une toile sur laquelle il se représente assis à côté du lit mortuaire de sa femme, elle à droite dans une blancheur éclatante, et lui à gauche plongé dans les ténèbres, à peine visible, à peine vivant. Un chef-d'œuvre terrifiant de justesse. La mort immortelle.

En 1959, la province de Flandre occidentale a pris l'heureuse initiative d'acheter la maison de Constant Permeke à Jabbeke (baptisée « Les Quatre Vents ») et en a fait un musée accessible au public. Il vaut qu'on s'y précipite en droite ligne, d'où qu'on arrive, d'Ostende, de Bruges ou d'ailleurs. Il renferme une collection de plus de cent cinquante œuvres d'art, dont quatre-vingts tableaux de Constant Permeke lui-même et de certains de ses proches amis comme Frits Van den Berghe.

Le débat reste ouvert : qui est le plus grand peintre expressionniste flamand, Constant Permeke ou Frits Van den Berghe ? Probablement les deux, cher lecteur !

Voir : Laethem-Saint-Martin ; Van den Berghe, Frits.

Peyo

Voir : Schtroumpf.

Pirenne, Henri

Dans les années 1950, il y avait encore une librairie au début de la rue Neuve, à Bruxelles, entre la rue Fossé-aux-Loups et le Métropole, qui était baptisée « le palais du cinéma » et où l'on pouvait admirer, au-dessus de l'écran, un magnifique haut-relief réalisé par Ossip Zadkine, et en face du Victory, un autre cinéma, spécialisé dans les westerns et les films comiques.

J'ai le souvenir que cette librairie n'avait pas de vitrine, mais qu'elle était pourvue d'une sorte de large comptoir ouvert sur la rue, où trônait toujours, chaque fois que je passais devant (et qu'il ne pleuvait pas), l'*Histoire de Belgique* d'Henri Pirenne – cinq gros volumes in-quarto publiés à La Renaissance du Livre, 12, place du Petit-Sablon.

À l'époque, Henri Pirenne (1862-1935) était considéré comme l'historien de référence en Belgique. On le respectait, on le vénérait, on le surnommait le Michelet belge, et tout honnête homme se faisait un devoir de se procurer cette monumentale *Histoire*, initialement parue en sept tomes, de 1900 à 1932, et de la placer, bien en évidence, dans sa bibliothèque. De son côté, grâce à Henri Pirenne, La Renaissance du Livre parvenait à se maintenir sur le périlleux marché de l'édition et, jusqu'aux années 1970, à pouvoir publier régulièrement des nouveautés, ne serait-ce que des œuvres de quelques grands écrivains belges comme Marcel Thiry, Thomas Owen ou Jean Muno.

Doit-on parler de pirennisme ? Ce qui est sûr, c'est qu'Henri Pirenne s'appuie sur l'idée selon laquelle il y aurait une civilisation nationale, à la fois romane et germanique (ce qui n'est pas du tout la même chose qu'un caractère national) et que celle de la Belgique s'est forgée dès le Moyen Âge, essentiellement en Flandre, autour de villes aussi dynamiques que Bruges, Gand, Anvers, Ypres ou Courtrai. Et aussi Bruxelles, où l'imprégnation flamande est indiscutable.

Chose intéressante pourtant, dans la thèse que développe Henri Pirenne et qui est l'exaltation d'un véritable nationalisme, la Wallonie n'existe guère, même si, dans le déroulé de son ouvrage, figurent divers chapitres bien spécifiques consacrés au « pays de Liège ». Lequel, dit-il par exemple dans la partie « De la mort de Charles le Téméraire à la paix de Munster » (c'est-à-dire de 1477 à 1648),

« forme incontestablement » avec le Brabant, la Flandre et le Hainaut « une même famille ».

Cette grande importance donnée à la Flandre, à ce qu'il est convenu d'appeler les provinces du sud des Pays-Bas, dans la formation *naturelle* et *nécessaire* de ce qui deviendra la Belgique en 1830, importance sans doute justifiée, mais excessive, est d'autant plus étonnante qu'Henri Pirenne est natif de Verviers et qu'il a effectué ses études à l'Université de Liège. Est-ce parce qu'il a été, d'abord et avant tout, un médiéviste et que, de 1886 à 1930, il a occupé une chaire à l'Université de Gand ? Je me demande d'ailleurs jusqu'à quel point, avec son *Histoire de Belgique*, qui a longtemps été considérée comme la référence des nationalistes, Henri Pirenne n'a pas paradoxalement apporté, sans le savoir et sans le vouloir, de l'eau au moulin des activistes flamands prônant une Flandre autonome, un État flamand à part entière.

On a pu dire qu'Henri Pirenne était un des pères de la « Nouvelle Histoire ». Compte tenu de ce qui se passe en Belgique ces dernières décennies entre Flamands, Wallons et Bruxellois, cette paternité a quelque chose d'ironique.

Plantin, Christophe

Dans *La 628-E8*, la relation d'un voyage en automobile effectué en

Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne et publiée en 1907, Octave Mirbeau consacre tout un long chapitre à Anvers. « Je n'aime plus les vieilles villes, écrit-il au détour d'un paragraphe, ni les vieux quartiers, ni les vieilles ruelles obscures qui dégringolent les unes dans les autres, ni les vieux pignons gothiques où s'exerce l'érudition hebdomadaire des sociétés d'art départemental qui, le dimanche, s'en vont grattant et regrattant les portes jadis sculptées, les chambranles et les poutres aux historiages disparus… Je n'aime pas les vieux porches s'ouvrant sur des cours en ruine qui ne virent jamais le soleil et, des fleurs, ne connurent que la mousse et le lichen… Et je n'aime plus les vieux ponts sous lesquels dorment des eaux noires et putrides. » Plus loin, il note : « Je ne vous mènerai donc point dans le vieil Anvers, pas même au musée Plantin, où nous laisserons ces ribambelles d'Anglais parcourir interminablement les interminables galeries, en écoutant le gardien raconter la vie et les travaux de cet imprimeur fameux […]. »

Octave Mirbeau a eu bien tort d'escamoter cette visite, lui qui était pourtant bibliophile, qui adorait les impressions sur papier de Hollande et les belles reliures, qui possédait les éditions originales de ses meilleurs contemporains (Mallarmé, Verlaine, Zola, France, Bloy, Apollinaire…) ainsi que de très beaux exemplaires d'auteurs classiques français – Montaigne, Rabelais, Corneille, Molière, Voltaire, Balzac, Musset, Taine, Flaubert… Lors de son séjour à Anvers, il avait dû, je crois, être très mal informé, car il n'y a pas d'« interminables galeries » au musée Plantin et personne ne vous oblige, en le parcourant, d'écouter un gardien ou un guide quelconque « raconter la vie et les travaux » de Christophe Plantin.

Tous les bibliophiles belges connaissent Christophe Plantin, mais la plupart d'entre eux ignorent qu'il était français. Né à Saint-Avertin en Touraine en 1514, il ne s'est établi à Anvers qu'en 1549, d'abord comme relieur puis comme imprimeur, non sur un caprice, mais parce que la ville d'Anvers était déjà à l'époque, en grande partie grâce à son port, un important centre industriel, économique et commercial, et parce qu'elle abritait notamment de très nombreuses imprimeries (la première, fondée en 1481, étant celle de Matthias Van der Goes). En 1555, on en dénombrait ainsi près de soixante-quinze, les unes plus prospères que les autres et ayant presque toutes des agents aux quatre coins de l'Europe, et même en Afrique du Nord.

Jusqu'à son décès survenu en 1589, Christophe Plantin a édité ou imprimé plus de mille trois cents livres. Ce sont presque tous des joyaux, à commencer par une bible polyglotte en huit volumes (1568-1562) – une splendeur typographique et artistique, qui lui a valu d'être nommé architypographe du roi par Philippe II, en 1570. Après sa disparition, ce sont trois de ses cinq filles et leurs maris respectifs qui ont repris l'imprimerie et qui, avec des fortunes diverses comme on a l'habitude de le dire, en ont perpétué l'esprit créatif durant trois cents ans encore, en particulier avec l'importante dynastie des Moretus. En 1876, l'imprimerie allait définitivement cesser son activité, mais Édouard Moretus, qui en était alors le propriétaire, aura eu la bonne idée de la faire acheter par la ville d'Anvers avec tout ce qu'elle contenait. Depuis, elle est devenue un musée unique au monde.

Les deux fois où je l'ai visité, dans le bruit incessant et énervant des planchers et des parquets, je me suis senti sinon chez moi, du moins dans un décor familier, un monde qui me passionne et dont je crois plutôt bien connaître les us et les coutumes. Pour les amoureux du livre, c'est l'Olympe : des presses typographiques qu'on ne voit nulle part ailleurs, des milliers de matrices et de poinçons, des bibliothèques extraordinaires. Mais la plus étonnante à mes yeux est la bibliothèque privée de Balthasar Moretus (1574-1641), restée dans son état premier, au premier étage : tous les livres y sont classés par format, sur des dizaines de rayonnages. Elle est si imposante qu'en l'admirant on oublie les désagréments que provoquent vos pas sur le plancher, ceux des autres visiteurs autour de vous et ceux des gardiens qui vont et viennent, et dont on se demande s'ils ne sont pas devenus sourds…

Voir : Anvers.

Poelaert, Joseph

Paul Verlaine a évoqué à deux reprises le Palais de justice de Bruxelles bâti d'après les plans de l'architecte Joseph Poelaert (1817-1879) dans ses écrits en prose, une prose toujours très singulière : « Il me revient que le nouveau Palais de justice de

Bruxelles est babéliquement monumental, et je veux bien le croire » (*Mes prisons*, 1893). « […] tout n'est pas mal dans les modifications apportées à la toilette de la bonne ville. […] Mais n'y aurait-il que le Palais de justice, à peine achevé, pour soutenir en quelque façon, ne fût-ce que colossale, en nos jours de mesquinerie prétentieuse, l'art moderne, que je le proclamerais bon et excellent parmi, je crois, toutes les tentatives en pierre, en brique et en fonte de ces temps-ci, et qu'il n'est ni tour Eiffel, ni Halles centrales, ni Sacré-Cœur, à lui comparables comme grandiose ou comme masse bien masse et bien voulue ainsi [*sic*]. C'est babélique et michelangesque avec du Piranèse… et un peu, peut-être, de folie – et de bonne, ma foi, je pense bien. Extérieurement c'est un colosse, intérieurement c'est un monstre. Ça veut être immense et ce l'est » (*Croquis de Belgique*, 1895).

Sa « folie », le plus grand bâtiment civil du monde au XIX^e^ siècle, Joseph Poelaert, qui était bruxellois, l'a assumée sans interruption de 1866, l'année où ont commencé les travaux, jusqu'à sa mort, le 3 novembre 1879. D'ailleurs, il habitait à deux pas du vaste chantier, rue aux Laines, et il lui arrivait très souvent de se lever la nuit pour dessiner au fusain, sur de grandes feuilles pendues aux murs de sa chambre à coucher, des esquisses, ou modifier ses plans. Ou alors il gagnait ses bureaux d'architecte installés dans une maison qui jouxtait la sienne, par une porte percée dans le mur mitoyen, ce qui lui évitait de passer par la rue, et examinait longuement les diverses maquettes qu'il avait fait réaliser, toujours à la recherche d'une variante, d'une révision, d'une amélioration, d'une retouche. Ce qui le préoccupait beaucoup, c'était le faîte de l'édifice. Dans un premier temps, il avait prévu une pyramide, ce qui n'était pas du tout conforme aux usages. Puis, il s'était résolu à remplacer cette impossible pyramide par un dôme et il avait multiplié les projets, ne sachant jamais trop lequel

choisir. À tout moment, il changeait d'avis. Tant et si bien que le projet qui a été finalement adopté est celui de son élève préféré et successeur, Joachim Benoît.

Ce pourrait être le point d'orgue d'un beau roman, mais c'est, hélas, la stricte et triste réalité : attelé chaque jour et chaque nuit à sa « folie », Joseph Poelaert est bel et bien devenu fou – fou à lier. Et il a, le pauvre, succombé à sa démence. N'empêche ! Quatre ans après sa disparition tragique, le Palais de justice était achevé. Avec un volume de six cent soixante-cinq mille mètres cubes, une surface de vingt-six mille mètres carrés, une salle des pas perdus d'une hauteur de quatre-vingt-cinq mètres et vingt-sept prétoires, il est, de fait, « babéliquement monumental », création emblématique d'une Belgique conquérante et dynamique tout juste quinquagénaire, d'une Belgique qui a les yeux plus gros que le ventre, mais qui veut aussi montrer à tout le monde, au monde entier, qu'elle a une foi absolue, inébranlable, en la liberté et la justice.

Le Palais de justice – toujours appuyé d'échafaudages – n'est pas la seule œuvre de l'architecte fou. On lui doit également la Colonne du Congrès, pour lequel on lui a reproché d'avoir utilisé une pierre de mauvaise qualité, inadaptée au climat de Bruxelles, et – exemple singulier d'un certain humour belge – d'avoir donné une position debout aux deux grands lions placés au pied du monument, la tradition ayant exigé qu'ils fussent couchés. On lui doit en outre l'église Sainte-Catherine, l'église de Laeken (restée en chantier pendant trente-cinq ans et achevée par Alphonse Groothaert), l'ancienne caserne des pompiers place du Jeu-de-Balle, les édicules d'entrée du Parc de Bruxelles, la restauration du Théâtre de la Monnaie… Mais dès qu'il est question de Joseph Poelaert, on ne parle que de son Palais de justice, surnommé parfois le « mammouth », et on a souvent tendance à avoir une moue de dédain. J'ai constaté, au fil des années, que les Bruxellois n'aiment guère cette « construction babylonienne », pour reprendre la métaphore de Camille Lemonnier, et qu'ils méprisent en général Joseph Poelaert, comme s'il leur avait fait plus de tort que de bien, comme si, par anticipation, il était le responsable de la mauvaise urbanisation de leur ville. Dans le langage populaire bruxellois, le mot « architecte » est même une insulte. On dit aussi *skieven architek*, architecte fou, pour désigner quelqu'un qui n'a pas toute sa tête.

Poelvoorde, Benoît

Voir : *C'est arrivé près de chez vous* ; Hit-parade.

Pousseur, Henri

Henri Pousseur (1929-2009) est né à Malmedy, cette jolie ville des cantons de l'Est, où ont également vu le jour le peintre Raoul Ubac, le sculpteur Pierre Culot, le chanteur lyrique Jules Bastin et le bédéiste Didier Comès. Il est souvent associé à ce que les historiens de la musique appellent d'habitude la « génération de Darmstadt », celle de compositeurs tels que Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Pierre Boulez ou Luigi Nono, tous nés entre 1920 et 1929. Des compositeurs dits d'avant-garde qui ont largement occupé l'avant-scène de la vie musicale dans les années 1950 et 1960, jusqu'à faire accroire que les œuvres écrites par certains de leurs contemporains qu'ils jugeaient passéistes, par exemple Dimitri Chostakovitch ou Benjamin Britten, ne méritaient que de l'indifférence et du dédain. On peut se demander aujourd'hui si les réalisations de la fameuse génération de Darmstadt n'ont pas pris un coup de vieux, s'il n'y va pas là à tout le moins d'une musique qui date, au sens, précisément, où elle est l'expression d'une époque, non pas tant de remise en question radicale du langage traditionnel, que de théorisation à outrance, sur la base de diktats présentés comme des impératifs catégoriques.

Est-ce à dire qu'Henri Pousseur ne serait qu'un compositeur de passage dans la fabuleuse histoire de la musique occidentale ? Sûrement pas. S'il avait à peine une vingtaine d'années quand il a composé ses premières œuvres et si, grâce à elles (*Trois Chants sacrés*, *Symphonie à quinze solistes*, *Quintette à la mémoire d'Anton Webern*, *Scambi*, *Mobile pour deux pianos*), il a très vite attiré l'attention sur lui, il a eu le très grand mérite d'avoir sans cesse veillé à explorer de nouveaux territoires et d'avoir toujours été un extraordinaire découvreur, un extraordinaire *chasseur* de sons.

La plupart de ses œuvres (on en dénombre près de deux cents !) font ainsi appel à des moyens électroniques qu'il a maniés, comme l'a relevé le critique musical Claude Rostand, « avec une rare maîtrise »,

et aux ressources de la stéréophonie, de la différenciation spatiale et de la notion d'aléatoire (ou d'indéterminé) – un domaine qui l'a passionné et qu'illustre fort bien son opéra le plus célèbre, *Votre Faust*, composé en 1961 sur un livret de Michel Butor, et où le public est amené à modifier à sa guise le cours de l'action. Dans le sillage de cet opéra, il a écrit *Jeu de miroirs de Votre Faust*, qui comporte un passage dans lequel un pianiste étale et déploie toute la technique du piano, de Bach au dodécaphonisme, un peu comme s'il feuilletait un album consacré à cet instrument. Créées en 1991, ses *Leçons d'enfer* cherchent à reconstituer l'âme d'Arthur Rimbaud et l'imaginaire du poète ardennais à travers une multitude de sons à caractère ethnomusicologique, retravaillés par l'électronique. Quant à la longue série de pièces qu'il a baptisées *Parabolics Studies*, elle est, sans conteste, la composition la plus frappante de ses multiples pérégrinations aventureuses dans le monde électro-acoustique.

Prigogine, Ilya

La figure du savant, dans l'imagerie populaire, oscille entre celle du professeur Tournesol, éternel distrait planant au-dessus des contingences matérielles, et celle du scientifique austère et sévère, bardé de certitudes, au point parfois d'y sombrer et de devenir fou – fou dangereux, fou furieux. Ilya Prigogine appartient, lui, à une troisième catégorie beaucoup moins populeuse : celle des savants heureux de l'être et profondément pétris de culture, à l'instar de Christian de Duve, prix Nobel de médecine en 1974. Né à Moscou en 1917, quelques mois avant la Révolution soviétique, il est arrivé avec sa famille en Belgique en 1929 et y a vécu jusqu'à sa mort, en 2003. Il n'a toutefois acquis la nationalité belge qu'en 1949, alors qu'il était déjà depuis deux ans professeur de physique et de chimie à l'Université libre de Bruxelles (il avait été nommé assistant en 1939, donc à l'âge de vingt-deux ans à peine).

En dehors de ses pairs et de ses élèves, qui connaissait Ilya Prigogine avant qu'il n'obtienne le prix Nobel de chimie en 1977 pour « ses contributions à la thermodynamique hors équilibre, particulièrement la théorie des structures dissipatives » ? Comme tout

le monde, je l'ai découvert à cette occasion et, sans comprendre grand-chose à ses travaux, j'ai tout de suite été conquis par cet homme soucieux de placer au même niveau la recherche scientifique et la culture. Je me demande même s'il ne plaçait pas celle-ci avant celle-là, lui qui adorait les livres, l'archéologie précolombienne, l'art contemporain et, par-dessus tout, la musique, lui dont je me permets de citer ces phrases mémorables : « On dit souvent que Schubert est mort jeune – sa symphonie restera inachevée –, que Mozart est mort jeune – et il n'y aura pas d'autre *Don Juan* – mais que, si Einstein était mort jeune, quelqu'un d'autre aurait trouvé la théorie de la relativité. Je n'en suis pas tellement convaincu. Il y a aussi une interrogation très personnelle, très individuelle, dans les sciences, qui vient en partie du contexte culturel. Les Chinois […] ont découvert des choses étonnantes dans la nature. Ils ont été les premiers à observer les supernova, ils ont eu une poterie, une civilisation du bronze extraordinaires, cependant, ils ne se sont pas posé certaines questions d'idéalisation mathématique qui ont été à la base de la science européenne. Donc, le type de questions que l'on se pose provient généralement du contexte culturel du chercheur. Les recherches des grands physiciens du XX^e^ siècle sont issues de la culture. Vienne nous a donné Freud, Mahler, Schoenberg, toute une série de peintres, de musiciens, de philosophes. Elle nous a légué toute une série d'interrogations dans le domaine des sciences qui sont un peu à la base des grandes œuvres du XX^e^ siècle. »

Primitifs flamands

Voir : *Agneau mystique (L')* ; Bruegel, Pieter ; Bruges.

Question royale

L'histoire commence le 10 mai 1940, ce sinistre et mémorable jour où les troupes hitlériennes envahissent la Belgique, les Pays-Bas et le Grand-Duché de Luxembourg. Deux semaines plus tard, Léopold III, qui est monté sur le trône en février 1934 à l'âge de trente-trois ans à la suite de la mort accidentelle de son père, Albert I^{er}, annonce que l'armée belge capitule sans conditions – une décision qu'il prend sans avoir consulté ses ministres, conformément à l'article 68 de la Constitution qui le dispense de le faire en cas de force majeure. En même temps, il refuse de partir en exil à Londres avec son gouvernement dirigé par le catholique Hubert Pierlot (1883-1963). Considéré comme prisonnier de guerre dans son château de Laeken, il est tout de suite contraint par l'ennemi de s'abstenir de toute activité politique.

Après le débarquement des Alliés en Normandie, Léopold III est emmené avec la famille royale à Hirschstein près de Dresde, en Allemagne, et enfermé dans une ancienne forteresse transformée en lieu de détention et située sur une éminence abrupte dominant l'Elbe. À la Libération, il est donc absent du pays. C'est la raison pour laquelle, en septembre 1944, le Parlement désigne son frère, le prince Charles (1903-1983), comme régent du Royaume. Le 7 mai de l'année suivante, les Américains libèrent la famille royale, laquelle, entre-temps, avait été déplacée à Strobl, sur le superbe lac de Saint-Wolfgang en Autriche. Immédiatement, Léopold III manifeste de manière très ferme son intention de revenir en Belgique et de remonter sur le trône. Latente jusque-là (le gouvernement belge en exil avait cherché à persuader la population que ses relations avec le souverain étaient sans nuages, alors qu'elles ne l'étaient pas), la

question royale est bel et bien posée.

L'opinion publique a plusieurs griefs à formuler à l'égard de Léopold III. Elle lui reproche de ne pas être parti en Angleterre avec son gouvernement (comme la plupart de ses ministres et Winston Churchill l'y avaient poussé), d'avoir rencontré Adolf Hitler à Berchtesgaden en novembre 1940, de ne pas être intervenu face aux mesures de déportation des ouvriers belges et d'avoir publiquement, en pleine guerre, en pleine débâcle nationale, annoncé son remariage avec Marie Lilian Baels, la fille de Henri Baels, le gouverneur révoqué de la province de Flandre occidentale, de 1933 à 1940 (la reine Astrid, sa première femme, a péri dans un accident de voiture près de Küssnacht en Suisse, le 29 août 1935, à l'âge de trente ans).

L'opinion publique lui reproche également d'avoir eu, dès le début de son règne, une propension à vouloir élargir l'étendue de son pouvoir personnel, et même de s'être heurté de front avec plusieurs de ses ministres. Certains de ses adversaires les plus déterminés prétendent de surcroît qu'au cours des années qui ont précédé la Seconde Guerre mondiale, il n'aurait pas vu d'un mauvais œil la montée des mouvements extrémistes comme Rex (ce nom, en l'occurrence, est des plus significatifs) en Wallonie et le VNV (Vlaams Nationaal Verbond) en Flandre, un parti nationaliste qui a été fondé en 1933 et dont plusieurs membres (Gérard Romsee, entre autres) jouiront sous l'occupation allemande d'importantes faveurs.

Au départ, seule une minorité de la population juge ces griefs suffisamment graves pour s'opposer au retour du souverain. Cette minorité parle toutefois si haut et si fort, elle fait tellement entendre ses récriminations que l'affaire agite très vite le pays tout entier et met bientôt en évidence des tensions profondes non seulement entre les partis de gauche et les partis de droite, entre les conservateurs et les progressistes, entre les catholiques et les libres-penseurs, entre les royalistes et les républicains, mais aussi, et peut-être plus sérieusement, entre la Wallonie et la Flandre. Des clivages qu'il faut néanmoins apprécier avec circonspection, car une tendance de gauche, hostile à Léopold III, l'UDB (l'Union démocratique belge), se développe également au sein du parti catholique et va jusqu'à être désapprouvée par le cardinal de Malines, Mgr Joseph-Ernest Van Roey (1874-1961). Tous les jours, les palabres vont bon train, mais chaque bloc reste campé sur ses positions et ne cherche même pas à les

nuancer. Finalement, acculés à trancher les conflits, le Sénat (le 27 octobre 1949) puis la Chambre (le 8 février 1950) décident de recourir à une consultation populaire : oui ou non pour le retour de Léopold III.

Les campagnes de propagande qui s'ensuivent creusent davantage encore le fossé séparant les deux blocs. En Wallonie, les meetings sont souvent des plus houleux et les slogans affichés sans ambiguïté aucune. On peut lire ainsi : « Le roi pour les cléricaux flamands, la loi et la liberté pour les Wallons. » « Jamais plus le roi des Wallons, moins encore celui des travailleurs. » « Léopold III, le traître. » « Wallons, rappeler Léopold III, c'est nier la démocratie, c'est insulter la Résistance, c'est trahir la Wallonie. » « Les femmes de Wallonie ne veulent pas de Lily Baels. Elles voteront non. » Il ne faudrait pas grand-chose pour que la Belgique bascule dans la guerre civile…

Le 16 mars 1950, tombe le verdict populaire : près de cinquante-huit pour cent des électeurs ont voté oui. L'examen détaillé des résultats fait cependant ressortir que le roi a obtenu plus de soixante-dix pour cent des voix en Flandre et n'en a recueilli que quarante-huit dans l'arrondissement de Bruxelles et que quarante-deux en Wallonie. Au-delà de cette disparité linguistique, il fait en outre ressortir des oppositions marquées entre les milieux urbains et les milieux ruraux et, en Wallonie même, entre la province du Hainaut, qui a voté massivement non, et la province du Luxembourg, qui a voté massivement oui.

Fort de ce soutien dans l'ensemble du pays, Léopold III rentre en Belgique, le 22 juillet 1950. Tout aussitôt, les socialistes et les communistes, sous l'impulsion énergique de Paul-Henri Spaak, organisent des grèves, invitent la population à des manifestations dans les bassins industriels et brandissent la menace d'une gigantesque marche sur Bruxelles et sur le palais de Laeken, pour ne pas dire la menace d'une insurrection générale. Circonstance aggravante, le 30 juillet, trois manifestants sont tués par des gendarmes lors d'une fusillade à Grâce-Berleur, non loin de Liège. Dans la nuit qui suit, Léopold III délègue ses pouvoirs à son fils Baudouin âgé de vingt ans à peine et le nomme prince royal. Mais ce n'est qu'à sa majorité, le 16 juillet 1951, que Baudouin prête serment et devient, *de facto*, le cinquième roi des Belges.

Jusqu'à sa mort à Bruxelles, le 25 septembre 1983, Léopold III mènera une existence discrète qu'il consacrera surtout à l'anthropologie, la zoologie et la botanique, ses grandes passions. En 2001, l'année du centenaire de sa naissance, ses mémoires seront publiés sous le titre *Pour l'Histoire. Sur quelques épisodes de mon règne* – un événement éditorial de taille puisque aussi bien c'était la première fois que paraissait en Belgique un livre écrit à la première personne par un souverain constitutionnel. Il s'agit, au vrai, d'un plaidoyer *pro domo* divisé en vingt-huit chapitres fort brefs (suivis de dix-sept pièces justificatives), à travers lesquels Léopold III donne sa version des événements qu'il a vécus et ne cache jamais ce qu'il pense de tel ou tel ministre, notamment Hubert Pierlot envers lequel il se montre très sévère.

Parlant de la reddition de l'armée belge, le 25 mai 1940, il note ainsi : « Les ministres, qui me prennent au débotté, se sont accordé de longues heures pour ressasser les questions qu'ils se posent. Leur voie est d'ailleurs plus claire et plus facile, car ils croient à un redressement miraculeux de la France, à une seconde victoire de la Marne. Ils veulent quitter la Belgique avec une hâte injustifiée, rejoindre la France et poursuivre la guerre à ses côtés sans mesurer à quel point la situation est précaire et sans se demander s'ils ont réellement les moyens de continuer le combat ! / Ils réalisent que, sans le chef d'État, ils ne représentent rien. Ce qui explique qu'ils veulent à tout prix m'empêcher de rester avec mon armée. Je suis pour ma part convaincu, et je tiens à le répéter, qu'une fois les opérations terminées en Belgique, je pourrai mieux servir mon pays en restant, même prisonnier, au milieu de mon peuple. » Et à propos de son abdication dans la nuit du 31 juillet, il affirme qu'il a été poussé à s'effacer, qu'il a été « abandonné » par tous ses ministres, à l'exception du social-chrétien Joseph De Vleeschauwer (1897-1971), alors ministre de l'Intérieur, et qu'il a été « forcé » de déléguer ses pouvoirs au prince héritier.

L'épilogue du livre en dit long sur l'état d'esprit de Léopold III quand il rédigeait ses mémoires : « Prêtant, le 23 février 1934, le serment constitutionnel, je me suis engagé, dans mon discours du trône, à me donner tout entier à la Belgique. L'Histoire saura reconnaître à quel point j'ai respecté ce serment et tenu cette

promesse. »

Dans son déroulement global, l'enchaînement de ses diverses péripéties, la question royale paraît simple, pour ne pas dire *logique*. Lorsqu'on y réfléchit, avec le recul des années, on se dit qu'elle ne pouvait surgir qu'en Belgique, c'est-à-dire dans un pays partagé entre deux tendances idéologiques depuis sa création en 1830, dans un pays duel, mais que cette dualité n'a jamais empêché de croître ni de prospérer (Charles Baudelaire a fort bien mis l'accent sur cet aspect de la société belge à travers les notes qu'il a prises, lors de son séjour à Bruxelles, de 1864 à 1866). Dans un pays d'oppositions permanentes, mais régénératrices. Dans un pays de clichés politiques qui ont la peau dure, par exemple celui, si tenace, d'une Wallonie libre-penseur et gauchiste contre une Flandre catholique de droite, mais des clichés qui contribuent à sa singularité par rapport aux nations voisines. Bref : dans une démocratie qui ne ressemble à aucune autre et qui parvient à résoudre tous ses problèmes politiques, sociaux, idéologiques, et même ses difficultés économiques en recourant à l'art subtil du compromis.

Des observateurs se sont d'ailleurs demandé si la question royale n'aurait pas pu être réglée, sans provoquer des dissensions et des troubles, au sein du Centre de recherche pour la solution nationale des problèmes sociaux, politiques et juridiques en régions wallonne et flamande. Cet organisme avait été créé en mai 1948 par le député social-chrétien Pierre Harmel (1911-2009) et était composé de quarante-cinq membres (dont plus de la moitié n'étaient pas inféodés à un quelconque parti). En somme, une commission d'experts, de sages au-dessus de la mêlée. Mais le Centre de recherche (qu'on a aussi appelé le Centre Harmel) n'a pas été amené à se pencher sur l'épineuse question royale et a essentiellement étudié la réforme de l'État, l'éternel serpent de mer de tous les pays démocratiques.

Quick et Flupke

J'ai toujours considéré Hergé (1907-1983) d'abord et avant tout

comme un humoriste – un humoriste de la race de ces gens qui rient pour un rien, qui ont le rire communicatif et qui n'hésitent jamais à se moquer d'eux-mêmes. Sur la grande majorité des photos où on le voit, en particulier dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, il est presque toujours souriant, flanqué d'un sourire chevalin à la Fernandel. Ou carrément hilare, l'air d'avoir raconté une bonne blague salace et de s'en réjouir sans la moindre retenue.

À mon humble avis, la quintessence de l'humour d'Hergé se trouve dans les exploits de Quick et Flupke. Leurs aventures, parues en noir et blanc dans *Le Petit Vingtième*, le supplément hebdomadaire pour la jeunesse du quotidien catholique belge *Le Vingtième Siècle*, de 1930 à 1940, forment un stupéfiant pot-pourri comique de près de trois cents gags, que les thuriféraires de Tintin ont trop tendance à négliger ou qu'ils placent d'habitude au second plan de la production de leur idole.

Il y a peut-être un malentendu Quick et Flupke. Dès qu'on présente ces deux personnages, on dit qu'ils sont des « gamins de Bruxelles », ce que les Bruxellois nomment des « ketjes », et que leurs faits et gestes sont non seulement ancrés au cœur de la capitale du royaume, mais qu'ils en symbolisent en outre l'esprit. Et de citer le persiflage, l'espièglerie, le goût de la farce, la débrouille, une certaine roublardise doublée d'un sens de l'opportunisme et de la bonne aubaine. De fait, ces traits apparaissent chez Quick et Flupke, mais on peut se demander s'ils ne sont pas également ceux de tous les gamins d'une grande ville occidentale dans les années 1930. On peut même se demander si Bruxelles n'est pas, en l'occurrence, une simple toile de fond, et encore une toile de fond extrêmement vague, puisque celle-ci ne se résume qu'à quelques détails caractéristiques : l'uniforme des agents de police, le modèle des tramways en circulation, le nom de certaines personnes comme Oscar-Désiré Vandenmuyzelwinkel, « fondateur et défenseur jusqu'à la mort de la société royale de vogelpik du Bas-Ixelles », Van Coppenole, auteur d'une *Sonate en si bémol électrique* exécutée par M. Van Coppenmuysen sur un piano Van Coppenwinkel, ou Van Campenhaudt, auteur pour sa part d'une *Rêverie* exécutée à la harpe (qui n'est pas « la plante avec laquelle on nourrit la baleine ») par Mlle Sylviane Avril… J'ajoute que les gags où figurent ces références directes à des patronymes à consonance flamande sont fort peu nombreux.

Le plus significatif, c'est que Quick, Flupke et tous les autres personnages de la saga parlent un français plutôt correct, parfois même un français châtié (« Je ne suis pas du tout sûr que ces écrabouillages successifs soient recommandables », dit ainsi Quick dans le gag *Les Anguilles* et « Ah !… si tu m'y forces », dit Flupke dans *Politesse*, en guise de réponse à Quick, qui le contraint à manger une poire). En d'autres mots, ils tiennent presque toujours un langage d'adulte et n'ont jamais recours au dialecte bruxellois, si l'on excepte de loin en loin quelques termes tels que l'injure « potferdeke » (*Quick fait de l'auto*) ou l'apostrophe « fiskes » (*Non ! Carnaval n'est pas mort…)*, ni davantage recours à des tics de langage ou à un vocabulaire imagé que seuls des Bruxellois seraient capables de comprendre. Dois-je préciser qu'ils n'ont pas non plus d'accent ? À tout le moins, s'ils en ont un, il n'affleure pas dans les paroles qu'ils s'échangent.

Et si les gags de Quick et Flupke étaient moins destinés aux enfants qu'à leurs parents ? Quand on les regarde de près, on s'aperçoit que beaucoup d'entre eux jouent sur un humour assez complexe et même subtil, dont je ne suis pas sûr qu'il puisse toucher de jeunes lecteurs. Huit des onze cases du gag intitulé *De la musique avant toute chose* montrent ainsi des visages de dirigeants politiques : Hitler, Mussolini, Staline, Chamberlain, Laval… Dans *Réformes*, où l'on voit Flupke prononcer un discours extrêmement filandreux, à la manière d'un tribun, la dernière case représente une salle de spectacle vide et fait songer, comme par anticipation, à un dessin de Sempé. *Histoire vraie* n'est intelligible, elle, que si l'on connaît bien la mécanique du dessin animé à la Tex Avery. Quant à *Météorologie*, il constitue un bel échantillon de nonsense assorti d'une explication finale qu'Hergé note hors-champ, en dessous de la ligne horizontale de la dernière case : « … Et voilà pourquoi personne n'a su qu'il avait neigé dans la nuit du 8 au 9 novembre. »

Et puis il y a tous ces gags dans lesquels Hergé parle de lui-même ou de ses propres albums et prend ses personnages à rebrousse-poil – des mises en abîme, selon l'expression devenue courante. C'est ce qu'illustre notamment *Cruauté*. Les huit cases du gag représentent Flupke dans la même attitude : assis sur un banc, son écharpe au cou, il se tient le menton d'un air râleur, tandis que Quick, debout, lui demande ce qui lui arrive, s'il est fâché, s'il s'est cassé quelque chose,

s'il a mal… Ce n'est qu'à la dernière case que Flupke se redresse, sort de son mutisme et s'exclame : « Ce qu'il y a !… Ce qu'il y a !… Il y a que nous sommes en plein mois de juillet, qu'il fait une chaleur étouffante et que Hergé me dessine encore toujours une écharpe !!! »

Voir : Hergé.

Ray, Jean

Voir : Delvaux ; Fantastique ; Marabout.

Red, Axelle

À sa manière – physique d'apparence si fragile et si frêle, chevelure rousse et taches de rousseurs –, Axelle Red est un trublion (une trublionne ?). Bien qu'elle soit flamande (elle est née à Hasselt, le chef-lieu de la province du Limbourg, en 1968, et s'appelle légalement Fabienne Demal), et qu'elle ait suivi des études de droit à la VUB, la section flamande de l'Université libre de Bruxelles, elle écrit et interprète ses chansons en français – un français souvent mâtiné de belgicismes – sans jamais chercher à dissimuler son accent flamand ! Le français sur des musiques liées à la culture anglo-saxonne est une « valeur ajoutée », déclare-t-elle volontiers. Et c'est ainsi depuis 1993, l'année de la sortie de son album comprenant douze chansons, *Sans plus attendre*, et vendu à plus de six cent mille exemplaires, le premier de ses grands succès un peu partout à travers le monde. Y compris en Flandre, où personne ne lui en a jamais voulu de ne pas écrire et chanter dans la langue de Vondel.

Mue par un enthousiasme contagieux, elle est le feu qui chante. Un brasier. Un buisson ardent (un de ses albums s'intitule précisément *Rouge ardent*). Car ses paroles ne sont jamais de la guimauve. Ni son jeu sur scène, sur un plateau de télévision ou au beau milieu du Stade de France à Saint-Denis, avec le Sénégalais Youssou N'Dour, lors de la cérémonie officielle marquant l'ouverture de la Coupe du monde de football, en 1998. Rien à voir avec la sensualité fabriquée de toutes

pièces de l'autre rousse célèbre des hit-parades, Mylène Farmer. Et quand Axelle Red chante *Rester femme* et qu'elle dit vouloir le rester « jusqu'aux larmes », elle clame la singularité féminine et les droits des femmes mieux que n'importe quelle représentante du mouvement femen. Parce qu'elle est une vraie artiste et parce qu'elle l'a toujours été (elle chante depuis l'âge de six ans et, à quatorze ans, elle avait déjà enregistré un premier 45 tours, *Little Girls*).

Une artiste généreuse, au surplus, et n'hésitant pas à aller sur le terrain pour défendre des causes humanitaires, notamment en 2004 lorsqu'elle s'est rendue au Niger avec l'Unicef et qu'elle a manifesté contre l'excision des femmes et le mariage forcé des enfants (elle-même a eu trois filles de son mariage avec le producteur et manager Philip Vanes). « De toute façon, célèbre ou pas, je me serais engagée », a-t-elle affirmé en septembre 2014, quelques jours avant de partir au Soudan du Sud menacé par la famine.

Un (une ?) trublion(ne) devenu(e) en quelques années à peine un trésor national.

Redouté, Pierre-Joseph

On peut voir un peu partout, en Belgique et en France, les œuvres de Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), mais la grande majorité des gens y font à peine attention. Ce sont ces belles planches colorées, qui représentent des fleurs et qui ornent les murs d'innombrables maisons et appartements bourgeois, ou qu'on trouve souvent chez des antiquaires ou dans des magasins de décoration – des lis, des tulipes, des jonquilles, des jacinthes, des muguets, des pensées, des narcisses, des roses… Des roses à profusion, des roses de toutes origines, des roses de Damas, du Bengale et d'ailleurs, des roses si bien peintes à l'aquarelle, si bien exécutées, qu'elles apparaissent presque plus vraies que nature.

Ardennais né à Saint-Hubert, dont il reste le citoyen le plus célèbre, où une rue porte son nom, où une plaque commémorative a été posée à l'emplacement de sa maison natale et où on a élevé en 1860, devant l'hôtel de ville, une fontaine sommée de son buste, Pierre-Joseph Redouté a émigré à Paris en 1782, à l'appel de son frère

aîné Henri-Joseph (il avait accompagné Bonaparte en Égypte), et il s'est petit à petit orienté vers l'illustration botanique, après avoir peint des décors de théâtre. Il a collaboré à une bonne cinquantaine d'ouvrages, entre autres au *Traité des arbres et arbustes que l'on cultive en France* rédigé par Henri Louis Duhamel du Monceau, le rival de Bouffon, sept volumes qui ont été publiés après la mort de leur auteur, de 1800 à 1819.

Mais sa principale contribution à la littérature botanique, ce sont *Les Liliacées*, huit volumes édités de 1802 à 1816 et contenant quatre cent quatre-vingt-six planches, ainsi que *Les Roses*, trois volumes édités de 1817 à 1824 et contenant, eux, cent soixante-huit planches. Une somme en ce domaine, tant sur le plan artistique, scientifique que documentaire, vu qu'y figurent des espèces disparues depuis l'époque où Pierre-Joseph Redouté les a dessinées. « Peintre de fleurs », selon la mention qu'on peut lire à la page de titre des *Roses*, il passait d'ailleurs le plus clair de son temps à visiter les roseraies, sans cesse à la recherche de fleurs qu'il ne connaissait pas, pris d'une sorte de frénésie rosomaniaque qu'il essayait de transmettre à ses élèves (l'impératrice Marie-Louise en faisait partie).

Malgré son immense talent, malgré les appuis dont il bénéficiait dans ce qu'on appelle les sphères du pouvoir, et bien qu'il ait survécu aux divers régimes politiques qui se sont succédé depuis son installation en France, il a connu les pires difficultés financières durant les dernières années de son existence et est mort dans l'indigence, après avoir reçu un ultime refus de la direction des Beaux-Arts qu'il avait sollicitée pour « l'exécution d'un tableau de fleurs ». Et

si une foule immense a assisté à ses obsèques en l'église Saint-Germain-des-Prés et au Père-Lachaise, cela n'a pas empêché le bataillon de ses créanciers et le fisc de s'abattre sur sa veuve et sur sa fille… Par bonheur, elles allaient pouvoir compter sur le très influent Jules Janin, l'auteur de *L'Âne mort*, à qui l'on doit d'avoir surnommé Pierre-Joseph Redouté le « Raphaël des fleurs » – une formule qui a fait… florès !

Reinhardt, Django

Novembre 2002 : le jeune homme aux cheveux blonds hirsutes, qui est chargé de m'accueillir à l'aéroport de Turin, est tout guilleret. Pour un peu, il me sauterait au cou et m'embrasserait fougueusement sur la bouche. Il me dit dans un français presque dénué d'accent transalpin qu'il se prénomme Gian Maria – comme l'acteur Gian Maria Volontè, précise-t-il –, et m'invite tout de suite à le tutoyer. Si je suis là, c'est afin de participer à un colloque universitaire sur Georges Simenon, dont on s'apprête, çà et là en Europe, à commémorer le centième anniversaire de la naissance, le 13 février 1903 à Liège. On m'a fait savoir qu'Umberto Eco serait présent. Et aussi, mais ce n'était pas sûr, Andrea Camilleri, simenonien de la première heure, créateur du commissaire Montalbano, scénariste de quelques téléfilms mettant en scène Maigret joué par Gino Cervi pour la RAI.

Gian Maria m'entraîne rapidement au parking et m'installe dans une Panda de couleur verdâtre en piteux état, pour me conduire à mon hôtel. On a à peine quitté les parages de l'aéroport qu'il me confesse de but en blanc qu'il adore la Belgique, qu'il a toujours adoré « le pays d'où je viens », que son dieu, précisément, est belge et que, coïncidence inouïe, ce dieu porte le même prénom que le mien. Et là-dessus, tandis que je sursaute et écarquille les yeux, il me déclare que ce dieu n'est autre que Django Reinhardt, l'inoubliable Django – déformation affectueuse de Jean-Baptiste –, le merveilleux Manouche, le plus grand des guitaristes de jazz, le plus extraordinaire, le plus inventif, le plus génial.

Jusqu'à l'hôtel, Gian Maria ne me parle que de lui d'une voix passionnée, comme si j'étais pareillement un fan absolu de Django

Reinhardt, que je connaissais par cœur chacune de ses œuvres et chacun de ses disques, la date de ses concerts et de ses enregistrements, les musiciens qui l'ont accompagné tout au long de sa carrière, Stéphane Grappelli, son fervent complice, Benny Carter, Tex Stewart, Eddie South, Barney Bigard, Hubert Rostaing ou le formidable Duke Ellington… Son idole, me dit-il, a même volé la vedette à Duke Ellington lors d'une tournée aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale, grâce à ses stupéfiantes improvisations et, devant une assistance éblouie, en interprétant sur des rythmes de swing arrangés à sa façon des compositions de Jean-Sébastien Bach ! Pas un mot sur Simenon. À croire que je suis venu dans la capitale du Piémont pour participer à un colloque universitaire sur le jazz et qu'en cette matière je serais un des meilleurs spécialistes.

Depuis lors, toutes les fois que j'entends jouer Django Reinhardt ou que j'écoute un de ses disques depuis ce colloque à Turin en 2002 (auquel ni Umberto Eco ni Andrea Camilleri n'ont finalement pris part), je pense au volubile Gian Maria et je revois sa drôle de tignasse blonde. Il a été le premier étranger à s'être adressé à moi en sachant fort bien que Django Reinhardt (1910-1953) était né en Belgique dans un camp de roulottes, sur un terrain vague de Liberchies (et non pas Liverchies, comme le mentionnent encore de très nombreux ouvrages), une petite commune hennuyère à six kilomètres de Gosselies, au nord de Charleroi, qu'il y avait été baptisé et que ses parents, des Sinti, avaient la nationalité belge. Django Reinhardt a du reste composé un remarquable swing intitulé *Place de Brouckère* et enregistré, le 16 avril 1942, à Bruxelles avec le grand orchestre du jazzman flamand Fud Candrix (1908-1974). Les paroles enthousiastes de Gian Maria m'ont d'autant plus agréablement surpris à l'époque que l'immense majorité des gens croient que Django Reinhardt est français, sans doute parce qu'il a passé son enfance sur la Côte d'Azur et qu'il a fondé en 1934, avec Stéphane Grappelli, le Quintette du Hot-Club de France, formé uniquement d'instruments à cordes. Et c'est ce que croyait Boris Vian, qui le présentait aux lecteurs de *Radio 49* comme « notre célébrité nationale ».

Oserais-je prétendre, sans m'attirer les foudres des braves habitants de Liberchies et des alentours, qu'il ne s'est jamais rien passé de mémorable chez eux avant la naissance de Django Reinhardt ? Les annales (elles ont l'avantage de ne jamais mentir) disent seulement

que les fouilles archéologiques y ont révélé des vestiges de constructions romaines et qu'en 1684 le village a été érigé en comté sur l'ordre de Charles II, roi d'Espagne, en faveur de Guillaume Ernest de Gand. En 1970, de nouvelles fouilles ont mis au jour un ensemble de plus de trois cent cinquante pièces d'or représentant tous les empereurs romains, de Néron à Marc Aurèle (sauf Nerva). Un trésor, pour ainsi dire.

Aujourd'hui, Liberchies, qui est devenue avec la fusion des communes une section de Pont-à-Celles, possède un Centre Django-Reinhardt et organise un festival musical annuel, en hommage à son plus illustre citoyen – le pendant du festival organisé à Samois-sur-Seine, près de Fontainebleau, où le guitariste a succombé d'une congestion cérébrale, à l'âge de quarante-trois ans, au retour d'une partie de pêche, et où il est enterré. Je me demande si mon Gian Maria de Turin y est jamais venu en pèlerinage…

Ronds du Hainaut (Les)

Voir : Guerre de la vache (La).

Rops, Félicien

C'est par les ventes publiques de livres organisées par la librairie Simonson à Bruxelles, au tout début des années 1970, que j'ai commencé à m'intéresser à Félicien Rops (1833-1898) et que je me suis, étape après étape, familiarisé avec ses œuvres. Il y en avait à chaque vacation, ou presque, tantôt des gravures, tantôt des ouvrages illustrés, tantôt encore les deux à la fois par lots entiers, et souvent aussi des dessins originaux ou, de loin en loin, des aquarelles et des huiles sur toile.

Quoiqu'elles aient fait l'objet de plusieurs expositions, ces huiles sur toile restent méconnues. Cela tient au fait que la plupart d'entre elles sont très différentes des gravures licencieuses qui ont contribué à la notoriété et au succès de Félicien Rops : des marines, des plages,

des dunes, des baies, des jardins, des vergers, des sous-bois, des carrières, des étangs, des vallons, des talus, des cabanes, des ponts, des moulins, des ciels… bref, des paysages de Belgique, de France, de Norvège, de Hollande. Et des paysages souvent nus, vidés de toute présence humaine. Sans oublier des natures mortes – des natures terriblement mortes. Quand on les regarde, on éprouve de la peine à croire que ces huiles sur toile et ces gravures sont non seulement dues au même artiste, mais qu'elles ont été, les unes et les autres, exécutées aux mêmes dates. Longtemps, du reste, les peintures de Félicien Rops ont été négligées par les amateurs sur le marché de l'art. Et je gage que si, son existence durant, Félicien Rops n'avait fait que peindre ces paysages, et exclusivement ce genre de paysages plus ou moins sous influence (Gustave Courbet, Édouard Manet, Rosa Bonheur, Henri Gervex, Eugène Boudin…), leur cote serait restée négligeable.

Irais-je jusqu'à affirmer que le Félicien Rops paysagiste annule le Félicien Rops pornographe ? Sous ce seul patronyme, qui serait la contraction du nom d'un ancêtre appelé Ropsé ou Ropsy et venu de la lointaine Puszta dans la région de Namur, je ne vois pas tant un peintre double qu'un homme double, pour ne pas dire deux hommes opposés en un. D'un côté, l'homme de *Pornokratès*, cette belle femme nue, chaussée et gantée de noir, les yeux bandés, promenant sur une frise de marbre rose un énorme cochon, l'auteur d'*Agonie*, cette « amoureuse de Jésus », sainte Thérèse, violée par un succube, un artiste qui multiplie les images libres et blasphématoires, qui ose graver une femme nue énamourée au pied du Christ en croix (*Le Calvaire*), qui célèbre Satan et les voluptés charnelles, qui vilipende la religion, le clergé, la justice, la bourgeoisie, le conformisme, la bêtise, et qui dénonce les guerres et les invasions sanglantes…

De l'autre côté, un homme qui amasse des sous, se vante d'être le dessinateur le mieux payé à Paris, achète des demeures fastueuses à Mettet (le château de Thozée), à Essonnes (aujourd'hui Corbeil-Essonnes, où une rue porte son nom) ou à la presqu'île de La Guimorais près de Saint-Malo, vit sur un grand pied et fréquente le gratin de la littérature française, de Gustave Flaubert à Joris-Karl Huysmans en passant par Théophile Gautier, Jules Barbey d'Aurevilly, Guy de Maupassant, Edmond et Jules Goncourt, Octave Mirbeau, Félicien Champsaur, Charles Baudelaire (à qui il fait visiter Namur en 1865 et dont il illustrera *Les Fleurs du mal*) ou Paul Verlaine (à qui il rend visite à l'hôpital Broussais en 1888)… Et un homme qui prend un vif plaisir à canoter sur la Meuse, la Sambre, la Seine et ailleurs, et adore cultiver des roses, sa grande marotte, mais aussi son acharnement maniaque puisque aussi bien il va jusqu'à planter deux mille rosiers dans sa propriété d'Essonnes, La Demi-Lune… (C'est parmi eux que, le matin du 23 août 1898, il a la bonne idée de s'éteindre.)

Deux hommes opposés en un, oui, mais deux hommes animés par une seule et irrésistible passion, par une seule et irrésistible obsession : la femme. Ou, plus exactement, les femmes, toutes les femmes, la femme qu'il a épousée en 1857, Charlotte Polet de Faveaux, et qui était la fille du vice-président du tribunal de Namur, sa maîtresse, la Tourangelle Léontine Duluc, qui l'appelait tendrement Fély, et ces muses qu'il a gravées et qu'il a dessinées à d'innombrables reprises dans les poses les plus lascives, les attitudes les plus provocantes, les

gestes les plus hardis. En 1894, il a confessé à un de ses amis, Henri Liesse : « Depuis soixante ans, mon cœur tressaille à toutes les émotions […]. Et la moindre fillette qui se silhouette à l'horizon le remet en état de souffrance. […] La femme a pris trop de place dans ma vie. Je l'ai trop aimée, mais je lui dois le peu que j'ai fait. Elle inspire les grandes choses, mais elle empêche de les exécuter. »

Voir : Courbet, Gustave.

Rosny Aîné, J.-H.

J'aime à le dire et à le répéter : le tout premier roman de science-fiction de la littérature universelle, publié à Paris chez Savine en 1888, est *Les Xipéhuz*, et il est l'œuvre d'un Bruxellois, né rue du Marché-au-Charbon, le 17 février 1856 (une plaque est apposée sur sa maison natale). Sur les registres, ce précurseur s'appelait Joseph Henri Boëx, mais il allait éditer son roman, écrit en collaboration avec son jeune frère et mettant en scène des entités électriques qui défient l'intelligence humaine et la raison raisonnante, sous le pseudonyme de J.-H. Rosny. Je dis bien « le tout premier roman de science-fiction de la littérature universelle », car l'Anglais Herbert George Wells, lui, n'a fait paraître ses grands titres relevant du genre que plusieurs années plus tard : *La Machine à explorer le temps* en 1895, *L'Île du docteur Moreau* en 1896, *L'Homme invisible* en 1897 et *La Guerre des mondes* en 1898. Qui plus est, J.-H. Rosny et également l'auteur du tout premier roman préhistorique, en 1892 : *Vamireh*.

Avec à son crédit ces deux importantes inventions littéraires, J.-H. Rosny – qui signera bientôt J.-H. Rosny Aîné, après avoir renoncé à collaborer avec son frère – devrait être un auteur couvert de gloire, un peu comme l'est Jules Verne dans le domaine de l'anticipation. Pourtant, son nom ne fait pas partie du Gotha de la littérature de langue française. Et il n'appartient pas non plus à cette famille d'écrivains qu'on appelle les petits maîtres et dont les œuvres, si elles ne sont pas toujours connues du grand public, ravissent les érudits et les curieux. Le paradoxe veut cependant qu'une bonne demi-douzaine de ses livres n'ont cessé d'être réédités depuis leur première parution

en librairie. C'est le cas, en particulier, de *La Guerre du feu* qui date de 1911 et qui est un des romans français les plus régulièrement republiés et aussi les plus traduits à travers le monde. Et le film qu'en a réalisé Jean-Jacques Annaud en 1981 en a conforté la renommée.

Ainsi, J.-H. Rosny Aîné n'est jamais tombé dans le fameux purgatoire des lettres, alors même que son esthétique est assez marquée par le naturalisme cher aux frères Goncourt et par le néo-réalisme en vigueur en France, entre 1890 et 1914. Il peut être un styliste assez précieux et un prosateur n'hésitant pas à construire des phrases savantes où s'entremêlent des termes empruntés tour à tour à la médecine, à la zoologie ou à la botanique. En outre, à l'instar de Joris-Karl Huysmans et de Laurent Tailhade, il aime les mots rares et les néologismes, et c'est à lui qu'on doit par exemple la création du verbe *bruisser*. Et il aime pareillement les adjectifs, au point parfois de les utiliser à profusion et de les placer devant ou derrière le moindre nom commun. Mais ce qui est le plus étonnant chez lui, c'est sa grande faculté à changer de registre d'écriture en fonction des sujets qu'il traite. On peut facilement s'en rendre compte quand on lit ses romans et ses nouvelles « préhistoriques » où domine une langue vibrante pleine de rudesse et d'énergie. Et, comme par magie, on a la nette impression de percevoir tous les bruits et la fureur des âges primitifs de l'humanité.

Rubens, Pierre Paul

Pierre Paul Rubens (1577-1640) est probablement la figure belge la plus célèbre à travers le monde – le peintre belge archétypique. Qui pourrait lui disputer ce statut ? Peut-être certains de ses lointains émules, comme René Magritte ou, dans une déclinaison artistique qu'il n'a pas pu connaître, Hergé, mais ce n'est pas sûr. « Toute sa vie il joua de bonheur », a dit l'excellent auteur resté anonyme de la copieuse monographie de plus de cinq cents pages), *Pierre Paul Rubens, l'œuvre du maître*, parue à la librairie Hachette, en 1912. « Le succès lui vint rapide et incontesté ; de son vivant il goûta les charmes d'un triomphe que la postérité devait consacrer. Il n'eut pas de rival, Van Dyck et Jordaens, ses élèves, étant restés des amis fidèles et des

émules respectueux. Vénérés par ses compatriotes comme une gloire nationale, il fut admiré par les étrangers comme un maître universel. […] Enfin il put jouir, et son œuvre jouit encore du privilège si rare d'être admiré par la foule comme par les connaisseurs. » Être admiré aussi bien par la « foule » que par les « connaisseurs », n'est-ce pas justement le propre du génie ?

Je pense que Pierre Paul Rubens est un cas unique dans l'histoire de la peinture, car c'est, incroyable paradoxe, à force de copier ses devanciers, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Tintoret, Mantegna, Caravage et les autres, durant ses années de formation et d'apprentissage en Italie, qu'il est parvenu à forger cette esthétique de l'excès, cette « expressivité poussée à l'extrême » (Eugène Delacroix) qui le caractérise si bien et qu'il a illustrée à la perfection à d'innombrables reprises. Qu'il peigne des sujets religieux, des scènes mythologiques ou allégoriques, des scènes de chasse, des paysages ou des portraits, il est invariablement le même artiste de l'excès et de l'expressivité, et la majorité de ses œuvres, tout en faisant parfois songer par d'infimes détails à celles de quelques-uns de ses illustres précurseurs, ne sont jamais des succédanés, jamais des imitations, jamais des démarcages, jamais des emprunts, jamais des *semblants* : elles transgressent tous les modèles à partir desquels elles ont été conçues (si tant est qu'il soit possible de les identifier). J'irais jusqu'à avancer qu'elles sont toutes autosuffisantes. Comme si elles étaient chacune leur propre alpha et leur propre oméga. Comme si, autre incroyable paradoxe, elles tombaient du ciel, superbement *excessives* et *expressives*.

Personne, aucun peintre après lui n'a été capable de reproduire son esthétique (quoiqu'il soit le père de l'art collectif). D'ailleurs, Rubens

lui-même se savait différent et au-dessus des autres, au-dessus de la mêlée, ainsi qu'en témoignent ses autoportraits qui sont d'ailleurs peu nombreux, quatre ou cinq (alors que ceux de Rembrandt, son grand contemporain, se comptent par dizaines), et où il s'est toujours représenté comme un gentleman sûr de lui, sans son chevalet, sans les accessoires habituels d'un peintre, dans un décor neutre. Un maître inné. Un souverain maître. Un souverain tout court.

Il me semble que l'un des meilleurs analystes du peintre a été le romancier et essayiste Philippe Muray, l'auteur du brillant *Le XIXe Siècle à travers les âges* (1984). « […] chez Rubens, a-t-il notamment écrit en 1991 dans la revue *La Règle du jeu*, il n'y a pas de "mystères", pas de sous-entendus, pas de codes. Rien *derrière*. Rien. Pas d'intentions cachées, pas d'obscurités, pas de clés absentes. Il n'y a rien à faire avouer à des tableaux, rien qu'ils ne proclament eux-mêmes sans ambages. Rien à *décrypter*. La religion du décodage en est pour ses frais. […] Il existe des tas de peintres obscurs, énigmatiques, étranges. Mais l'art de Rubens (et en un sens, voilà sa portée morale), c'est le découragement des énigmes. Il commence là où finit la passion du crypté, la croyance au mystère. D'où ce supplément de plaisir qui vient de ce qu'en parlant de lui, c'est *a contrario* tout l'irrationnel de notre époque qu'on est amené aussi à radiographier. »

Me ralliant à ces propos, j'ajouterais qu'il n'est peut-être pas indispensable d'aller visiter la maison de Rubens à Anvers. Elle est du reste d'autant moins mystérieuse, d'autant moins énigmatique et étrange, qu'elle est *artificielle*. Située sur le Wapper, à cinquante mètres du Meir, elle correspond bien à l'endroit où le peintre et sa famille ont vécu autrefois. Mais en 1648, Helena Fourment, sa seconde femme, l'a louée à un certain William Cavendish, un Anglais qui s'était réfugié dans la métropole anversoise à cause de la guerre civile ravageant son pays et qui s'est empressé de transformer les bâtiments. Vu qu'il était un fort bon cavalier et qu'il s'était entiché d'équitation, il fera ainsi un manège de l'atelier de Rubens. Au XVIIIe siècle, la maison sera vendue et subira des travaux d'envergure, avant d'être laissée à l'abandon durant de très nombreuses années. Ce n'est qu'en 1937 que la ville d'Anvers, après avoir longtemps tergiversé, finira par la racheter et par la restaurer, en partie sur la base de deux estampes qui sont postérieures à la mort du peintre et qui datent respectivement de 1684 et de 1692. Sur la plus ancienne, on voit l'atelier et le jardin

avec le pavillon qui, par la suite, a été réaménagé à la française (enfin presque…). Sur la seconde, figurent entre autres la façade ainsi qu'une représentation idéalisée du musée privé du Rubens, dont la collection était à l'époque la plus importante et la plus fastueuse des Pays-Bas.

La *nouvelle* maison de Rubens a été officiellement inaugurée le 21 juillet 1946 par Camille Huysmans, qui avait été bourgmestre de la ville de 1933 à 1940 et qui, à ce titre, avait été l'initiateur du projet, un politicien d'une longévité exceptionnelle, puisqu'il a siégé cinquante-cinq ans à la Chambre. Le *Guide* qu'on peut s'y procurer a le mérite d'être honnête : « Plutôt que "historiquement correcte", la maison restaurée de Rubens est une évocation pleine de chaleur, assez romantique de l'environnement domestique et du cadre de travail du maître. »

Saints et saintes

On peut, me semble-t-il, diviser les saints et les saintes en deux grandes catégories. La première comprend tous les saints et toutes les saintes, qui portent un prénom des plus communs, comme Jean et Jeanne, François et Françoise, Martin et Martine, Paul et Paulette, Jacques et Jacqueline, Michel, Michèle, Michelle et Micheline ou Jules, Julien, Julie et Juliette ; la seconde tous les saints et toutes les saintes, qui portent un prénom des plus rares ou des plus insolites.

Dans la plupart des cas, ces prénoms des plus rares et des plus insolites sont attachés à des lieux bien précis, une ville, un village, un hameau ou un édifice religieux, qu'on ne saurait trop confondre avec d'autres sur une carte géographique ni sur un plan urbain. En France, il n'y a ainsi qu'un seul Saint-Bard, qu'un seul Saint-Clet, qu'un seul Saint-Éliph, qu'un seul Saint-Igest, qu'un seul Saint-Satur, qu'un seul Saint-Hymetière, qu'un seul Saint-Pompain, qu'un seul Saint-Plantaire, qu'une seule Sainte-Pazanne, qu'une seule Sainte-Livrade ou qu'une seule Sainte-Thorette, alors que pululent, par exemple, les Saint-Georges, les Saint-Georges tout court comme les Saint-Georges plus singuliers, tels que Saint-Georges-sur-Cher, Saint-Georges-les-Bains, Saint-Georges-d'Oléron, Saint-Georges-de-Lévéjac, Saint-Georges-en-Brionnais, Saint-Georges-la-Pouge – et je pourrais en citer des dizaines d'autres.

Est-ce que vous vous voyez affublé d'un de ces prénoms improbables, genre Pompain ou Pazanne, qui vous rend, sinon ridicule, du moins très original ?

Et que dire de Lié, un saint qui est né dans le Berry et qui s'est ensuite retiré au fond d'un bois en Beauce, d'Austrude, une sainte qui a été abbesse à Laon, d'Évode, un saint qui a été évêque de Puy-en-

Velay, de Hildeman, un saint qui, pour sa part, a été évêque de Beauvais et qui est enterré à l'église de Saint-Lucien-lez-Beauvais, ou encore d'Angadrème, une sainte qui s'était fait inoculer la lèpre afin d'échapper à un mariage forcé et dont les restes reposent dans l'église Saint-Michel de la même bonne ville de Beauvais, qui l'honore comme sa patronne ?

Des Lié, des Austrade, des Évode, des Hildeman, des Angadrème… Vous en connaissez, vous ? Ou bien des Sadoth, des Quinide, des Wéréburge, des Lupicin, des Barsanuphe, des Euloge, des Chrodegang ou des Guignolé ?

Un de mes camarades d'école se prénommait Guidon. On avait pris l'habitude de se moquer de lui et de l'appeler Bécane. À l'époque, j'ignorais que ce prénom était celui d'un saint d'Anderlecht, qu'une belle collégiale lui y était codédiée et que l'excellent écrivain gastronome Maurice des Ombiaux (1868-1943), qui n'était pourtant pas un auteur catholique, avait raconté sa vie – une vie de pauvre – dans un roman publié en 1905, chez Juven à Paris.

L'incipit de l'ouvrage a quelque chose de flaubertien : « À Anderlecht, par-delà le hameau de Veewyde, sur le coteau verdoyant au bas duquel le ruisselet Pède scintille parmi les saules têtards avant d'entrer, avec des rides, dans l'étang Hepperbroek, un peu en deçà de la chapelle votive que trois tilleuls protègent de leur feuillage, où le sentier abandonne les haies et se divise en deux rameaux, l'un vers Dilbeek et l'autre vers Berchem-Sainte-Agathe, s'élevait la chaumière des parents de Guidon. »

De temps à autre, on parlait aussi autour de moi d'un dénommé Trudon. En réalité, Trudon, « Truiden » en flamand, est une variante de Trond. « Il y avait encore beaucoup d'idolâtres dans le territoire de Hesbaye en Brabant, lorsque saint Trond illustra ce pays par l'éclat de ses vertus, lit-on dans la *Légende céleste*. Ses parents étaient distingués par leur naissance et jouissaient d'une fortune considérable. Quand la mort les lui eut enlevés, il se retira à Metz […]. Ayant été ordonné prêtre, il retourna dans sa patrie, d'où il extirpa les restes de l'idolâtrie par ses prédications. Il fit bâtir un monastère dans une de ses terres, non seulement pour en faire une retraite destinée à des solitaires, mais encore une école où la jeunesse pût se former également aux sciences et à la pitié. Ce monastère, aujourd'hui situé dans la dépendance de

l'évêque de Liège, ainsi que la ville à laquelle il a donné naissance, appartient à l'ordre de Saint-Benoît, et est connu sous le nom de Saint-Trond ou de Saint-Truyden. Le saint prêtre fonda un autre monastère près de Bruges en Flandre. C'est présentement une abbaye de filles qui porte aussi le nom de Saint-Trond. Notre saint fondateur mourut en 693 » (*Légende céleste. Nouvelle histoire de la vie des saints*, par une société de littérateurs et d'ecclésiastiques, Paris, Herman, 1870).

D'une manière générale, la vie des saints présente trois époques : l'époque des martyrs, l'époque de la propagation de la foi, du VI^e^ au IX^e^ siècle, et l'époque de la création des ordres religieux mendiants, à l'instar de celui de saint François d'Assise ou celui de saint Dominique. À ces époques bénies, fleurissaient aussi bien des prénoms qui se sont banalisés au fil des âges que des prénoms qui, de nos jours, paraissent incongrus. Ces derniers le sont parfois tellement qu'ils pourraient constituer un distrayant poème onomastique.

En Belgique, outre Guidon et Trond, on en trouve de nombreux, mais moins qu'en France, il va sans dire, vu la petitesse du territoire national. Dans le lot, je relève en particulier Waudru, dérivé, croit-on, de Waldefrude, une vénérable sainte originaire de Tournai, dont le prénom est celui de la magnifique collégiale de Mons, Poppon, un Flamand qui a dirigé l'abbaye de Stavelot, Gangulphe à Namur, Chrysole et Éleuthère à Tournai, Amelberg et Bavon à Gand, Ragenufle qu'on célèbre dans la petite commune d'Incourt dans le Brabant wallon, Frédégand à la fois à Anvers et à Namur, Evergile à Tongres, Itte et Pharaïde à Nivelles, Walburge à Audenarde, Begge à Andenne, Tillo à Izegem, Wauldrer le long de la Semois (qu'on orthographie Semoy dans les Ardennes françaises)…

Je relève aussi Idesbald, qui a donné son martial prénom à une station balnéaire aux portes de Coxyde, Wivine, dont les reliques sont déposées à l'église Notre-Dame au Sablon à Bruxelles, ou Perpète, un prénom que détestent naturellement les repris de justice et les détenus, mais que révèrent tous les Dinantais, puisqu'il est celui du saint patron de leur ville, qu'ils ont un jour, le plus fièrement du monde, baptisée « la fille de la Meuse ». Et je n'oublie pas Gudule, la sainte bruxelloise élevée par sainte Gertrude, fille de Pépin, souvent représentée une lanterne à la main, que le diable tente vainement d'éteindre avec un soufflet. Ni Rombaut, le saint d'origine irlandaise qui a donné son prénom à la cathédrale de Malines, un joyau du style

gothique brabançon avec sa tour haute de près de cent mètres.

La vie des saints n'est pas seulement la *biographie* de la chrétienté et de ses principales valeurs comme la piété et la vertu. Elle est aussi en quelque sorte l'histoire de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la musique, de la littérature, de l'éloquence, de la politique. Et celle, bien entendu, des prénoms et de la prénomologie, discipline plutôt hasardeuse qui ambitionne d'expliquer le caractère des gens grâce à leur prénom.

À ce propos, quel serait le vôtre si vous vous appeliez Perpète ?

Sax, Adolphe

Voir : Pataphonie.

Schtroumpf

Le coup de génie du bédéiste bruxellois Peyo, de son vrai nom Pierre Culliford (1928-1992), ce n'est pas tant d'avoir inventé les Schtroumpfs dans *La Flûte à six trous*, une aventure de Johan et Pirlouit publiée par *Le Journal de Spirou* en 1958, que d'avoir créé de toutes pièces une nouvelle langue. Nul ne l'ignore, les Schtroumpfs parlent en effet le schtroumpf, comme d'autres personnages imaginaires parlent le syldave dans *Le Sceptre d'Ottokar*, l'arumbaya dans *L'Oreille cassée* ou le bordure dans *L'Affaire Tournesol*, trois albums de Tintin et Milou. Ou comme on parle le newspeak dans *1984* de George Orwell, le westron dans *Le Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien ou le nadsat dans *Orange mécanique* d'Anthony Burgess.

Sauf que le schtroumpf a la particularité d'être une langue drôle, dont toute la structure sémantique est basée sur le français et qui n'est constitué que de mots dérivés de sa propre racine. Voilà qui se prête à une multitude infinie de variations et de combinaisons, tantôt grâce à des affixes, tantôt grâce à des suffixes. On dit par exemple enschtroumpfer, reschtroumpfer, déschtroumpfer, schtroumpferie,

schtroumpfesque, schtroumpfique… Ou encore : « […] l'accusée schtroumpfant des tas de schtroumpfonstances atténuschtroumpfs est schtroumpfée non coupable. » Le sens de ces mots, c'est donc presque toujours le contexte qui le fournit, quoique, dans certains cas, des hésitations soint possibles. L'adverbe schtroumpfement, le seul et unique adverbe de la langue schtroumpf, revêt ainsi une signification différente selon qu'il est utilisé devant un adjectif ou qu'il n'est pas suivi d'un adjectif : « schtroumpfement bon » (« très bon ») ou « schtroumpfement » tout court (« vraiment »).

Comme l'a relevé Michel Gheude dans une passionnante étude sur la grammaire de la langue schtroumpf, celle-ci ne porte pas sur les morphèmes : prépositions, conjonctions, articles, pronoms, adjectifs démonstratifs, possessifs, numéraux, interrogatifs, relatifs et indéfinis. Et la raison en est simple : c'est une langue ouverte qui, contrairement aux argots specifiques à certains métiers (par exemple le louchébem des bouchers) ou aux textes codés, doit non seulement être comprise par l'ensemble des Schtroumps eux-mêmes, mais également par les lecteurs des albums de bandes dessinées où vont et viennent ces petites créatures bleues. Un terme schtroumpf, note Michel Gheude, « ne masque jamais une information essentielle ». Et de préciser que, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, il « remplace les mots dont nous avons le moins besoin pour comprendre le sens d'une phrase ». Il est vrai que les lecteurs des albums en question sont *a priori* des jeunes et que ces albums forment d'abord et avant tout des divertissements.

On remarquera à ce propos que, d'une manière générale, les Schtroumpfs n'abusent pas du schtroumpf. Ils font, en revanche, un usage abondant, voire excessif, de proverbes et d'expressions qui sont passés dans le vocabulaire quotidien comme « avoir du schtroumpf sur la planche », « Schtroumpf qui peut », « Schtroumpf vert et vert Schtroumpf », « ça va schtroumpfer mieux », « quel bon schtroumpf vous amène », « en mon schtroumpf et conscience »… Dans l'album *Histoires de Schtroumpfs* qui a paru en 1972 et qui est composé d'une cinquantaine de récits brefs, Peyo a du reste donné la traduction en schtroumpf des proverbes les plus connus de la langue française.

J'exagère peut-être, mais j'ai la conviction que le schtroumpf ne pouvait être que l'invention d'un Belge, en l'occurrence d'un créateur francophone, dont un des principaux outils de travail est la langue et qui, parce qu'il collaborait à un journal de bandes dessinées de grande diffusion destiné à un jeune public, devait être soucieux d'écrire le plus correctement du monde.

Le schtroumpf, oui, ne pouvait naître qu'au pays de Grévisse. C'est en quelque sorte un français parallèle – un français parallèle, qui apprend le bon français et qui, en s'appuyant sur certains de ces idiotismes les plus familiers comme les proverbes, les maximes et les adages, possède d'incontestables vertus pédagogiques. Chaque mot schtroumpf a son double et se reflète dans le miroir de Littré, de Larousse ou de Robert. Le schtroumpf, c'est la victoire absolue du palimpseste au cœur de la bande dessinée.

Schuiten, François

Né à Bruxelles en 1956 dans une famille nombreuse, fils d'un architecte amoureux des arts plastiques, François Schuiten a commencé à l'âge de quinze ans à peine sa fructueuse carrière de dessinateur, encouragé à la fois par son père et par son frère aîné Luc, puis par son professeur de bande dessinée à l'institut Saint-Luc de Bruxelles, Claude Renard, avec lequel d'ailleurs il a fait paraître son

tout premier album, *Aux médianes de Cymbiola*, en 1980, le premier volet du diptyque « Métamorphoses » (le second, *Le Rail*, date de 1982). Mais ce sont *Les Murailles de Samaris*, l'album inaugural du cycle des « Cités obscures », sur un scénario de Benoît Peeters, qui ont réellement imposé son nom, en 1983.

Moi qui ne suis pas un grand consommateur de bandes dessinées, je me suis procuré cet ouvrage dès que je l'ai vu à la vitrine d'une librairie spécialisée bruxelloise (La Bande des Six Nez !), chaussée de Wavre, juste en face d'une bouquinerie où je me rendais assez souvent, presque à l'angle de l'avenue de la Couronne. Deux choses m'ont alors incité à l'acquérir : le nom de Benoît Peeters, car j'avais bien aimé son roman *La Bibliothèque de Villers*, qui avait paru en 1980 dans la collection « À l'écart », chez Robert Laffont, et le fait que j'y avais moi-même publié, en 1977, un roman (plus ou moins apocalyptique) intitulé… *Scènes de la ville obscure*. Comme quoi, le hasard est toujours l'enfant naturel de la nécessité.

Où ai-je lu ou entendu dire que François Schuiten est le Piranèse de la bande dessinée ? À moins que je n'aie moi-même aussitôt songé au maître vénitien et à ses célèbres *Prisons* en découvrant *Les Murailles de Samaris*. Et que je n'aie également songé à Albert Robida et à son génial *Vingtième siècle*… Quelles que soient ici les références ou les réminiscences, il est incontestable que François Schuiten est un visonnaire et que les bâtiments qu'il dessine et qui forment un époustouflant syncrétisme entre les architectures du passé et celles d'un improbable futur ont une *vie* propre – la vie des réalités imaginaires. En même temps, François Schuiten, par la puissance de suggestion de son trait, montre bien que tous ces bâtiments ne sont que des leurres, que le monde visible est un trompe-l'œil terrible et que les mégapoles, elles, une fois qu'on s'y aventure, sont de gigantesques simulacres. Thèmes que le dessinateur et son complice Benoît Peeters conduisent à leur paroxysme dans *Brüsel*, le huitième album du cycle des « Cités obscures » paru en 1992.

Mais François Schuiten n'est pas seulement un des auteurs les plus inventifs de la bande dessinée contemporaine, il est aussi un artiste qui a réalisé des sérigraphies, des lithographies, des affiches publicitaires, des timbres ou encore des cartes postales, et un artiste qui, de surcroît, s'est investi dans de nombreux travaux connexes, comme le musée des Ombres à Angoulême en 1990, les décors de *La*

Cenerentola, l'opéra de Gioachino Rossini, au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles en 1998, les décors futuristes de *Mr. Nobody*, le curieux film sophistiqué de Jaco Van Dormael en 2010, ou l'extraordinaire guirlande lumineuse qui a éclairé la rue Faidherbe au cœur de Lille, en 2012. Et je n'oublie pas la décoration de la station de métro et de tram Porte de Hal à Bruxelles, en 1993, ni, l'année suivante, le quai carossé de cuivre de la station de métro Arts et Métiers à Paris, une sorte de *Nautilus* flanqué de petits hublots et sorti en droite ligne des *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne – Jules Verne auquel renvoie souvent l'univers graphique de François Schuiten et dont la maison qu'il a occupée à Amiens, de 1882 à 1900, contient justement deux de ses œuvres.

Scutenaire, Louis

Tout le monde l'appelait Scut – du moins tous ses proches, tous ses amis surréalistes, ceux de la première heure comme Paul Nougé, René Magritte, Édouard L. T. Mesens ou Camille Goemans, et ceux de la seconde heure comme André Bosmans ou Tom Gutt. Scut, c'était aussi le surnom familier que lui donnaient ses admirateurs de Cobra, du Daily-Bul, de Phantomas et du mouvement situationniste, à commencer par le bouillant Raoul Vaneigem, qui lui a consacré, en 1991, un essai publié chez Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui ».

Pour ce qui me concerne, il a toujours été M. Scutenaire, et les nombreuses fois où je suis allé lui rendre visite dans la petite maison bourgeoise qu'il habitait avec sa femme, Irène Hamoir, rue de la Luzerne à Schaerbeek, je n'ai jamais osé l'appeler autrement, et il ne me serait jamais venu à l'idée de l'appeler Louis, qui était le troisième de ses prénoms à l'état civil. Le premier, Jean, il ne l'aimait pas du tout, alors qu'il l'avait pourtant utilisé en 1937 pour signer son premier livre, *Les Haches de la vie*, une plaquette avec un dessin de René Magritte tirée à soixante-dix exemplaires à peine et publiée chez Guy Lévis Mano (GLM), à Paris. Et chaque fois, il m'accueillait, entouré de ses nombreux tableaux de René Magritte, avec un large sourire – ce sourire qu'on peut voir sur la célèbre photo prise en

mars 1953 devant La Fleur en papier doré, rue des Alexiens à Bruxelles, l'estaminet qui accueillait régulièrement les réunions des surréalistes belges, célèbre photo où Louis Scutenaire apparaît aux côtés de Gérard Van Bruaene, le propriétaire des lieux, de René et Georgette Magritte, d'Irène Hamoir, de Camille Goemans, de Paul Colinet et de Marcel Mariën, le benjamin de la bande.

C'était comme si ce sourire – en général assorti d'un cigarillo ou d'une cigarette – lui collait à la peau ! Il l'avait quand je cherchais à percer ses souvenirs, quand je lui demandais dans quelles circonstances il avait rencontré ses amis surréalistes, ce qu'il pensait d'André Breton ou de Paul Eluard, ce qui l'attirait dans la bibliophilie et pourquoi, chose surprenante, il adorait lire les livres de la collection « Harlequin ». Et il l'avait encore quand il parlait de ses propres écrits : des dizaines d'ouvrages, presque tous tirés à petit nombre, des préfaces d'exposition, des tracts, des textes disséminés dans d'innombrables revues et périodiques confidentiels et souvent des plus éphémères. À croire que cette gigantesque marée de mots jetés sur le papier depuis 1913 (c'est-à-dire depuis l'âge de huit ans) n'avait pas beaucoup d'importance. À croire que tout cela, ces intuitions fulgurantes, ces éclats inouïs, ces trouvailles extraordinaires, ces perles rares, bref ces illuminations, dont Arthur Rimbaud se serait sûrement délecté, n'avaient été qu'un agréable et inoffensif passe-temps. Illuminations qu'on retrouve en particulier dans les cinq recueils de *Mes inscriptions* et dans *Ab hoc et ab hac*, où se conjuguent et se disputent, dans le désordre le plus joyeux, des aphorismes, des maximes, des boutades, des poèmes, des bouts rimés, des anas, des fragments de journal intime, des citations, des réflexions politiques, des aveux intimes, des listes d'ouvrages *admirables*, des jugements et même des sentences.

En avril 1984, à l'occasion de la parution du quatrième volume de ses *Inscriptions* (1974-1980) au Pré aux Clercs, une maison d'édition créée par Jean-Claude Simoën, j'avais interviewé Louis Scutenaire pour *Le Vif* (qui ne s'était pas encore associé à *L'Express*) et il m'avait répondu : « Mes premières insciptions datent de 1940. Je ne sais trop comment j'en ai eu l'idée. Peut-être parce que je n'avais pas gardé un bon souvenir de mes classiques, sauf d'auteurs tels que La Rochefoucauld, Vauvenargues ou Chamfort. Je crois que je devais avoir le goût de l'aphorisme, je n'ai jamais aimé les discours suivis… Un jour, j'ai eu la visite de Paul Eluard et il a lu les cahiers, où je notais mes pensées. Il m'a dit qu'il pouvait les publier chez Gallimard. Avec l'appui de Jean Paulhan et de Raymond Queneau, *Mes inscriptions* est sorti en 1945. Le livre n'a eu aucun succès ! Quant à la critique, elle a versé dans la diatribe, presque dans l'injure… » Et comme je m'inquiétais de savoir s'il avait une méthode spéciale de travail, il avait aussitôt réagi en ces termes : « Nullement ! On ne peut pas dire que je pratique l'écriture automatique… En fait, des propos, des phrases surgissent chez moi comme des visions et il faut que je les note immédiatement pour ne pas les oublier… D'ailleurs, une fois qu'elles sont transcrites, elles se perdent souvent dans ma mémoire. J'en retiens certaines, oui, mais beaucoup d'entre elles m'échappent. Je pense que certains thèmes me poursuivent… Les filles, la subversion et le dégoût du monde dans lequel je vis, ce qui me conduit régulièrement à des inscriptions de caractère politique. »

Là-dessus, il s'était défendu, et à juste titre, d'être parfois comparé à Cioran, dont il jugeait l'écriture trop classique et « très XVIII^e^ siècle », considérant que la sienne, par contraste, était « paysanne » et qu'elle était animée par un grand souffle de liberté et d'audace, comme celle des autres surréalistes belges, quoiqu'il ne fût pas, disait-il, « un surréaliste de stricte obédience ». Je ne vois pas en effet Cioran écrire cet aphorisme : « Le surdoué : on lui montre un poil, il voit le pubis »…

Voir : Magritte, René ; Surréalisme.

Serge, Victor

C'est parce que ses parents ont fui leur mère-pays, la Russie, et se sont installés en Belgique que Victor Serge, Viktor Kibaltchitch de son vrai nom, a vu le jour à Bruxelles en 1890. Autodidacte, livré à lui-même dès son plus jeune âge, il a adhéré à quatorze ans à la Jeune Garde socialiste, avant de militer au sein du Groupement communiste libertaire et au Groupe révolutionnaire de Bruxelles. Ses premiers écrits, signés Le Rétif et stigmatisant notamment la politique coloniale de la Belgique au Congo, ont du reste été publiés dans des organes révolutionnaires belges de l'époque : *Le Communiste* et *Le Révolté*. Après s'être établi à Paris en 1909 puis avoir émigré en URSS en 1919, il s'est affilié au parti bolchevique et y a joué un rôle prépondérant jusqu'en 1927, date à laquelle il a été exclu du parti et à laquelle tous ses manuscrits et toute sa correspondance ont été saisis. Déporté à Orenbourg dans l'Oural, en 1933, il n'a pu être libéré que trois années plus tard grâce à l'intervention d'intellectuels français et de divers syndicalistes, politiciens, écrivains et artistes belges tels que Franz Hellens, Frans Masereel, Albert Ayguesparse, Charles Plisnier et Émile Vandervelde. Raison pour laquelle, malgré son passé anarchiste, il a obtenu l'autorisation de rentrer en Belgique et qu'il y a résidé plus d'un an. Il a alors commencé à collaborer au quotidien socialiste liégeois *La Wallonie*, pour lequel, de juin 1936 à mai 1940, il a donné plus de deux cents articles. Il est mort au Mexique d'un arrêt cardiaque, en 1947, dans le dénuement le plus complet, ses dernières publications ne lui assurant même pas un maigre viatique.

Un des ouvrages les plus révélateurs de Victor Serge est *Littérature et révolution*, paru en 1932 dans la belle collection « Cahiers bleus » de la librairie Valois, à Paris. Il y dénonce, longtemps avant Julien Gracq, la « littérature à l'estomac », s'en prend au « sempiternel roman du couple », qu'il juge stérile, s'étonne que les « trente mille morts de la Commune, dont le vivant souvenir a joué dans la révolution russe un rôle considérable, n'ont inspiré aux écrivains français que quelques œuvres à peu près introuvables aujourd'hui » (dont celles de Jules Vallès), mais estime que les « grands écrivains d'une époque sont toujours des prédicateurs, quelquefois des apôtres », en citant Balzac, Whitman, Zola, Tolstoï et Rolland. Et il invite les écrivains à parler aux masses, à contribuer à « la formation des consciences », à être des « combattants passionnés », et dénonce ce qu'il appelle « *la captivité intérieure* » (c'est lui qui souligne), dont « l'intellectuel ne se libérera »,

dit-il, que « dans la mesure où il s'assimilera l'idéologie prolétarienne », mais sans se soumettre à la « politique littéraire » du PC de l'URSS. « L'humanisme prolétarien, plus large que l'autre ["l'humanisme bourgeois"], est véridique, viril, novateur, héroïque. » Moins connu que *L'Affaire Toulaev*, qui a été publié un an après la mort de Victor Serge, *Littérature et révolution* possède une qualité beaucoup moins courante qu'on serait tenté de le croire de prime abord : la franchise. À moins que je ne doive dire : la probité.

Simenon, Georges

Je dois ma révélation de Simenon à un de mes camarades d'université, Pierre V., en 1966. Toutes les fois où il venait au cours, et il n'était pas de ceux qui les séchaient, il emportait avec lui non pas un syllabus ni des feuilles de papier sur lesquels il aurait pu prendre quelques notes, mais un roman de Simenon. Il le lisait sans presque jamais lever la tête, sans se soucier du professeur officiant derrière son pupitre, à croire que l'amphithéâtre n'était pour lui qu'une salle de lecture.

Jusqu'à cette époque, j'avais toujours eu le sentiment que Simenon n'était pas un écrivain auquel il était nécessaire que je m'intéresse. Il était trop présent dans les librairies et sur la scène médiatique, trop best-seller, et je me rappelle encore l'immense consensus qu'avait provoqué dans la presse française et belge, en 1963, la parution des *Anneaux de Bicêtre*.

Et voilà qu'un beau jour, comme par défi, lors d'un cours de droit fiscal qui m'ennuyait à pleurer, je me suis mis à imiter mon condisciple et que j'ai lu à mon tour un Simenon, le tout premier : *L'Enterrement de M. Bouvet* (dont je revois encore la couverture chez Presses Pocket).

Dans la foulée, j'en ai dévoré des dizaines d'autres, sautant sans cesse d'un roman dur à un Maigret, et inversement, avec une nette préférence, je l'avoue, dans ces insoucieuses années 1960, pour les livres de la période américaine et, qui plus est, ceux se déroulant aux États-Unis comme *La Jument-Perdue*, *Le Fond de la bouteille*, *La Mort de Belle*, *Les Frères Rico*, *Feux rouges* ou *La Boule noire*. Ce dernier titre, je

l'ai dévoré, si ma mémoire est bonne, pendant un cours de droit commercial, lui aussi ennuyeux à pleurer, et en proie à un sentiment de bravade d'autant plus vif que le héros est le gérant d'une grande surface commerciale…

Les quelque deux cents romans et la dizaine de recueils de nouvelles que Simenon a publiés sous son patronyme, je les ai tous lus depuis lors trois fois, quatre fois, cinq fois… Et c'est, toujours à mes yeux, une formidable leçon d'écriture, quand bien même il m'arrive, pour une raison ou pour une autre (une bonne ou une mauvaise), de ne pas y adhérer totalement, d'y trouver trop de scories et de tics de langage ou, ce qui est plus rare, d'en être déçu.

C'est prodigieux. C'est unique. C'est le roman à l'état pur. C'est le roman au paroxysme de la perfection romanesque. C'est le roman idéal. C'est le génie du roman dans tous ses états. Le roman désossé à l'extrême, le roman tout nu – une nudité qui laisse apparaître le maigre squelette autour duquel ils sont bâtis. Le roman minimaliste.

Et dire que Simenon n'a pas cessé de déclarer qu'il était un homme ordinaire, jusqu'à intituler la première de ses vingt-deux dictées, en 1975, *Un homme comme un autre* !

Mais est-ce qu'on est un homme comme un autre quand on invente sa propre couleur romanesque ? Quand on crée *ex nihilo* son propre style – un style qu'on reconnaît en quelques lignes à peine et qu'on identifie avec une incroyable facilité, tant il est frappant, tant sa facture, mélange fascinant de langage parlé, de langage poétique et de réalisme, est des plus simples et des plus limpides ?

Est-ce qu'on est un homme comme un autre quand on révolutionne l'art du roman policier avec le personnage du commissaire Maigret et quand on parvient à lui conférer un statut universel ? Quand ce Maigret tellement pataud, tellement lent à la détente, tellement peu actif, tellement peu loquace et passant le plus clair de son temps assis à une table de café, devant un demi ou un verre de prunelle, quand ce Maigret devient un mythe, un des plus marquants du genre avec l'intraitable Sherlock Holmes et le *ridicule* Hercule Poirot ?

Est-ce qu'on est un homme comme un autre quand on a vendu près de cinq cent soixante millions de livres aux quatre coins de la planète et qu'on a été traduit dans plusieurs dizaines de langues ?

Est-ce qu'on est un homme comme un autre quand les romans

qu'on a publiés ont inspiré soixante-dix longs métrages et des centaines de films télévisés, aussi bien en Europe, en Amérique qu'en Asie ?

Est-ce qu'on est un homme comme un autre quand on n'arrête pas de susciter des essais et des études sur ses œuvres et quand on fait constamment l'objet de colloques, de séminaires, de débats, de rencontres, d'expositions, de festivals, de journées commémoratives, de numéros spéciaux de revues, grandes ou petites, commerciales ou confidentielles, et de suppléments de magazines ?

Est-ce qu'on est un homme comme un autre quand on entre dans la « Bibliothèque de la Pléiade » et qu'on vient un beau jour prendre place aux côtés de quelques-uns de ses *pairs* les plus importants, que ce soit Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, François Mauriac, William Faulkner ou Vladimir Nabokov ? Alors que, des décennies durant, on a été vilipendé, traité de plumitif, de pisse-copie, de barbouilleur, de scribouillard et d'auteur utilisant le français « comme un violon dont on toucherait les cordes avec un manche à balai » ? Alors qu'on a longtemps été perçu comme le parangon de la littérature de gare ?

Est-ce qu'on est un homme comme un autre, quand on parle de vous à tout moment en recourant à des formules à l'emporte-pièce telles que « le cas Simenon », « le mystère Simenon », « l'énigme Simenon », « le phénomène Simenon », « le miracle Simenon » et même « le monstre Simenon » ?

Est-ce qu'on est un homme comme un autre quand, pour la célébration du centenaire de sa naissance, en 2003, on suscite tant d'hommages et tant d'intérêts ?

Non, en intitulant *Un homme comme un autre* la première de ses vingt-deux dictées, Simenon a, de toute évidence, cherché à bluffer ses

lecteurs. Ou alors, agacé d'entendre et de lire des tombereaux de sottises sur lui, mécontent d'être sans cesse tenu pour une bête curieuse, il s'est permis une formidable boutade.

Car il ne fait aucun doute que très tôt, très jeune, Simenon s'est rendu compte qu'il avait le génie de la fiction et qu'il possédait d'incroyables atouts : un sens inné de l'adaptation, quel que soit le milieu, une puissance de travail hors du commun et, davantage encore, la faculté inouïe de se concentrer totalement sur un roman au point de pouvoir l'écrire en une seule semaine, presque d'un jet, et d'écrire une nouvelle de cinquante pages en un seul jour, ainsi qu'il le rappelle au début de ses *Mémoires intimes* (1981).

Dans sa dictée *Vacances obligatoires* publiée en 1978, il reconnaît toutefois qu'il a veillé à entretenir son « inspiration », selon un processus « invariable ». « Vers la fin de l'après-midi, dit-il, j'allais me promener dans la campagne (j'ai presque toujours vécu à la campagne) ou dans les rues proches de mon domicile quand je vivais en ville, ou encore au bord de la mer, comme c'était le cas à Marsilly, puis à Nieul. Je marchais seul, peu soucieux en apparence, et même pas soucieux pour de bon. » Suit cette précision : « Je ne me disais pas que j'étais en train de réfléchir à mon chapitre du lendemain ou au roman que j'allais écrire. Je humais l'air. Je regardais autour de moi. À l'occasion, j'entrais dans un bistrot pour boire un verre de vin blanc, et, à partir d'un détail qui me frappait dans le paysage ou dans l'atmosphère, des souvenirs se mettaient à affluer. » Et d'ajouter : « Il ne s'agissait plus que de choisir entre ces souvenirs-là, soit un endroit, soit une maison, une famille ou un individu. »

« Il ne s'agissait plus que de… »

Comme si la démarche allait de soi, qu'elle était à la portée du premier venu !

Et il ne fait aucun doute non plus que Simenon a toujours fort bien conduit ses affaires et qu'il s'en est occupé à la manière d'un chef d'entreprise des plus efficaces, d'un patron d'une PME, soucieux de ne rien laisser au hasard et de ne rien *signer* au hasard.

À croire que, depuis la parution de ses premiers livres à Paris, au milieu des années 1920, il s'était programmé pour devenir une vedette de la littérature.

Voir : Liège.

Sœur Sourire

Le destin de Sœur Sourire est une histoire belge qui ne fait pas sourire du tout. Une tragi-comédie en quatre actes. Au premier, il y a une jeune fille. Née à Bruxelles en 1933, elle s'appelle Jeanine Deckers et elle est animée par un besoin irrépressible de consacrer son existence à Dieu, à la prière, au soutien et à l'amour de ses semblables. Elle entre en 1959 chez les dominicaines au couvent de Fichermont de Waterloo et y reçoit le nom de sœur Luc-Gabriel. En dehors des tâches que lui assigne son sacerdoce, elle aime écrire des chansons. Paroles et musique. Ses dons sont incontestables. Comme en témoigne une jolie ballade qu'elle a intitulée *Dominique* et qu'elle enregistre sur disque en 1962 pour Philips.

Le deuxième acte est une incroyable *success story*. En quelques semaines, *Dominique* écrase toutes les autres chansons sur son passage, y compris celles des Beatles, et devient un tube planétaire. Elle reste même de nombreux mois l'invincible numéro un du hit-parade des États-Unis, le Billboard. Du jamais vu. Ou, plus exactement, du jamais entendu. Du monde entier, on accourt à Fichermont pour interviewer Sœur Sourire et réaliser des reportages. Une sorte de délire médiatique, de caisse de résonance universelle.

Au troisième acte, Sœur Sourire, qui est à présent une énorme vedette, est aux prises avec quelque chose qu'elle ne connaît pas, qu'elle n'a jamais appris à apprivoiser : l'argent. Car les gains énormes que rapporte *Dominique* reviennent à Philips ainsi qu'à l'ordre des Dominicains, conformément aux vœux que Sœur Sourire a prononcés et que prescrit la règle monastique. Mais le fisc belge ne l'entend pas de cette oreille : il réclame son dû à Jeanine Deckers, la seule, l'unique personne physique imposable selon la loi.

Pas moyen d'éviter le clash. Jeanine Deckers abandonne le voile en 1966, ne sait trop comment défendre sa cause et sa bonne foi, accumule les revers et les déconvenues, essaie de rebondir sous le nom de Luc Dominique, se rend au Canada, où une série de concerts est programmée, mais où son manager, au tout dernier moment, la laisse lâchement tomber. Elle se met alors à écrire des chansons dites engagées dans lesquelles elle s'en prend, entre autres, aux autorités religieuses catholiques, et proclame que Sœur Sourire est bel et bien « morte ». Mais elle ne récolte que l'indifférence, loin des feux de la

rampe. Dans ce troisième acte, on se trouve, comme on le consate, au cœur d'un drame pénible et on sent, on sent déjà que tout cela va mal se terminer.

Le quatrième et dernier acte débute, lui, en fanfare. En 1980, deux fous belges de disco, Marc Moulin et Gilles Verlant, ont la drôle d'idée de faire enregistrer une version remixée de *Dominique* et, par là, ils espèrent vivement relancer la carrière de Jeanine Deckers. Résultat : un terrible fiasco. Déboussolée, Jeanine Deckers cherche vaille que vaille à se reconstruire en acceptant des petits boulots à gauche et à droite, et bientôt se retire dans une petite maison à Wavre, en compagnie de son amie d'enfance, Annie Pécher, une thérapeute pour enfants. Ensemble, les deux femmes ne peuvent, hélas, que cumuler leurs propres dépressions et leurs détresses. Et l'alcool aussi. Beaucoup d'alcool. Jusqu'au 29 mars 1985 où, anéanties, épuisées de désespoir, elles finissent par mettre fin à leurs jours. Rideau.

Le destin de Sœur Sourire a inspiré deux longs métrages. Le premier, *The Singing Nun*, a été tourné à Hollywood en 1966 par Henry Koster avec la pétillante Debbie Reynolds dans le rôle principal. C'est une consternante bleuette pastorale. Le second, intitulé tout simplement *Sœur Sourire*, date de 2009 et son réalisateur est le cinéaste et scénariste flamand Stijn Coninx, qui a confié le rôle-titre à Cécile de France.

Ce film met fortement l'accent sur l'amour que Jeanine Deckers cherche à donner autour d'elle dès son adolescence, alors même qu'elle en a été privée par sa mère, et restitue avec un remarquable mélange de tact et de justesse la vie tourmentée de cette femme que rien ne destinait à la gloire et qu'une chanson a figée à jamais dans un triste malentendu. La scène finale montrant Jeanine Deckers et Annie Pécher s'enfermer chez elles pour se suicider confine même à la sérénité. Un peu comme si Stijn Coninx avait parié sur leur rédemption.

Spa

Spa est une petite ville étonnante : à la fois désuète et moderne, typique des villes d'eau d'un autre âge, donnant toujours l'impression

de courir derrière un passé révolu et bien adaptée aux besoins de la vie actuelle, tranquille et animée, pleine de contrastes architecturaux avec ses pensions de famille démodées, ses hôtels voués au tourisme social et ses appartements tout neufs.

Longtemps, elle a été surnommée le « café de l'Europe » – surnom quelque peu ambigu, mais qui laisse clairement entendre qu'elle a su attirer une foule de visiteurs, des curistes et des non-curistes –, en particulier au XVIIIe siècle, où tout le beau monde qu'elle n'a pas arrêté d'accueillir était comme régi par l'*Almanach de Gotha*. À cette époque fastueuse, elle comptait d'ailleurs près de deux cents hôtels, hôtelleries, auberges et autres chambres d'accueil. Étant donné qu'elle n'était qu'une petite cité, si on la compare à Liège ou à Aix-la-Chapelle, on imagine aisément que ses hôtes se voyaient et se croisaient sans cesse, se promenaient aux mêmes endroits et fréquentaient les mêmes établissements, à commencer bien évidemment par les thermes… Car Spa était bel et bien alors un extraordinaire lieu de rencontre, une plaque tournante, un foyer vivant du cosmopolitisme, le rendez-vous d'une Europe, qui n'était pas forcément l'Europe actuelle, mais qui en cristallisait déjà assez bien la plupart des idéaux. On y venait ainsi d'Irlande, d'Angleterre, de Suède, de Pologne, et même de la lointaine Russie, non seulement parce que la ville, grâce à ses eaux minérales ferrugineuses, jouissait d'une excellente réputation aux quatre coins du continent, mais aussi parce qu'elle était perçue comme un véritable centre de promotion sociale. En ce qui la concerne, la gent masculine, avec Giacomo Casanova à sa tête, s'y pressait d'autant plus volontiers qu'elle pouvait toujours y coudoyer un bel et attirant aréopage de femmes – des femmes de toute condition, des bas-bleus, des courtisanes, des veuves éplorées ou bien encore des écrivaines, à l'instar de la belle Mme de Genlis (une des nombreuses conquêtes, croit-on, du prince de Ligne), qui y a effectué

deux séjours, en 1775 et en 1787…

Mais le plus célèbre curiste de Spa reste, sans conteste, un autre Giacomo, Giacomo Meyerbeer, qui a son buste dans les jardins du Casino et dont une *verdoyante* promenade, à travers les bois de Barisart à Géronstère, porte le nom depuis 1860 (auparavant, elle s'appelait Promenade des Artistes). De 1829 à cette date, il y est venu à de très nombreuses reprises, et comme la plupart de ses grands opéras ont été des triomphes et que leurs principaux airs étaient même devenus des succès, les Spadois ne pouvaient que se glorifier de sa présence dans leur ville. Au XIX^e^ siècle, Spa a également accueilli d'autres célébrités : Jules Janin, Pierre-Jules Hetzel, l'éditeur de Jules Verne, qui y a passé plus de dix étés successifs, Joseph Proudhon, Émile Deschanel, Edgar Quinet, Nadar… Et je n'oublie pas Victor Hugo, qui y est venu à trois reprises en 1864 et en 1865, et est descendu avec Juliette Drouet à l'hôtel du Lion noir, rue du Marché.

Une petite colle pour terminer : quel est le personnage le plus illustre natif de Spa ? Il s'agit d'Hercule Poirot, « le petit Belge [qui] sait tout ». C'est du moins ce qu'il est possible de déduire en lisant *Les Quatre* (*The Big Four*), un roman d'Agatha Christie datant de 1927 et traduit en français en 1933, dans lequel on découvre qu'Hercule Poirot a un frère jumeau qui se prénomme Achille et qui habite à Spa, un homme d'une « nature notoirement indolente », mais dont les capacités de raisonnement sont exceptionnelles. « […] il est loin d'être aussi beau que moi », précise cependant Hercule Poirot. » Et d'ajouter : « Et il ne porte pas de moustaches. » Au chapitre 16 des *Quatre*, on a aussi la surprise de découvrir que Spa, aux environs de laquelle se déroule un épisode du roman, est située « au cœur des montagnes » [*sic*]…

À quand la statue du détective omniscient dans les jardins du Casino ? Ou carrément celle d'Agatha Christie ?

Voir : Ardennes ; Francorchamps.

Spaak, père, fils et petites-filles

Tous les Belges connaissent le nom de Spaak. Il s'agit du reste d'un

nom dynastique, qui m'est familier depuis « ma plus tendre enfance » (ce cliché sentimental m'a toujours plu). Le fondateur de la dynastie est Paul Spaak (1871-1936). En son temps, il a été l'un des dramaturges les plus appréciés et les plus joués de Belgique, grâce en particulier à sa pièce *Kaatje* (1909), l'histoire d'un peintre hollandais à la recherche des secrets de la création artistique – une pièce en vers assez démodée et qui a inspiré à Henri Cain un « poème lyrique en trois actes » mis en musique par Victor Buffin en 1913. Ou encore à *Camille* (1913) et à *Malgré ceux qui tombent* (1919), où il fait l'éloge de la liberté de pensée et de la « libre conscience » à travers une ardente intrigue se déroulant au Brabant, à l'époque de l'Inquisition espagnole. Comme il était mélomane et qu'il avait traduit en français ou adapté de nombreux opéras, Paul Spaak allait être nommé codirecteur du Théâtre de la Monnaie, en 1920, avec Jean Van Glabbeke et le chef d'orchestre Corneil de Thoran. Les témoignages que j'ai lus à ce propos laissent entendre qu'il s'est toujours parfaitement acquitté de sa tâche. Il a en tout cas eu l'intelligence de faire représenter à Bruxelles la version française de *Turandot* de Giacomo Puccini, huit mois à peine après la création de l'œuvre, le 25 avril 1926, à la Scala de Milan, sous la direction d'Arturo Toscanini.

Les deux fils de Paul Spaak sont autrement plus célèbres : Paul-Henri Spaak (1899-1972) et Charles Spaak (1903-1975). Paul-Henri Spaak est même l'homme politique belge dont j'ai le plus souvent entendu le nom dans mon enfance, mon adolescence et ma jeunesse. Il est vrai que, de 1932 à 1966, il a constamment occupé l'avant-scène de la vie politique belge et internationale, et qu'après avoir mis fin à des fonctions officielles, il a encore beaucoup fait parler de lui en publiant chez Fayard, en 1969, ses mémoires sous le titre de *Combats inachevés*.

Ce dernier substantif s'accorde à merveille à sa forte personnalité et à son « caractère bien trempé » (autre cliché qui me plaît), car il a été un perpétuel pugnace partout où il est passé, notamment quand il a été le président de la première assemblée de l'ONU puis, plus tard, le secrétaire général de l'OTAN, et quand il a participé au gouvernement belge en exil à Londres ou quand il a veillé à l'organisation des opérations militaires consécutives à l'indépendance du Congo, en 1960. Sa pugnacité, il l'a aussi manifestée, en tant que ministre des Affaires étrangères, en s'opposant, l'année suivante, à Charles de

Gaulle en personne et en ayant sur l'Europe une conception fort divergente de la sienne. On le considère d'ailleurs comme un des pères fondateurs de l'Europe, aux côtés de Robert Schuman, de Sicco Mansholt, de Jean Monnet, d'Alcide De Gasperi ou de Joseph Luns.

En Belgique, Paul-Henri Spaak a la réputation d'avoir été l'enfant terrible du socialisme. Certains lui ont reproché son carriérisme, son goût des honneurs ; d'autres le fait qu'il a d'abord milité dans les rangs du socialisme révolutionnaire (en 1933, il a rencontré Léon Trotski à Paris pour discuter avec lui de l'éventuelle création d'une Quatrième Internationale communiste en Belgique), et qu'à la fin de sa vie il a milité pour une fédéralisation de l'État belge, avant de soutenir avec vigueur le Front démocratique des francophones (FDF). Fondé en 1964 en réaction à l'établissement des frontières linguistiques et dans le but de défendre les intérêts des francophones de l'aggomération bruxelloise et des communes périphériques, ce parti est d'ordinaire plutôt taxé de centre-droit. La fille de Paul-Henri Spaak, Antoinette Spaak (1928), en deviendra la présidente en 1977. Bon sang ne saurait mentir.

Quant à la romancière et journaliste Isabelle Spaak (1960), elle est la petite-fille de Paul-Henri Spaak. Dans son premier roman, *Ça ne se fait pas* (2004), elle n'a pas hésité à raconter le terrible drame de sa propre famille : l'assassinat de son père, le diplomate Fernand Spaak, par sa mère, à coups de carabine, et le suicide de la meurtrière, en 1981. « Il n'y a ni coupable ni victime dans cette histoire, écrit-elle, il n'y a pas d'explication pour les histoires qui se terminent mal. »

Je tiens Charles Spaak pour le plus brillant scénariste de l'âge d'or du cinéma français. C'est Jacques Feyder qui lui a mis le pied à l'étrier en 1928, en signant avec lui le scénario des *Nouveaux Messieurs*, d'après la pièce de Robert de Flers et Francis de Croisset. De mon point de vue, ses meilleurs films sont ceux qui sont le fruit de leur étroite collaboration : *Le Grand Jeu* (1934), *Pension Mimosa* (1934), *La Kermesse héroïque* (1935), dont le scénario est précisément tiré d'une nouvelle de Charles Spaak, et *La Piste du nord* (1939). Et bien qu'il ait travaillé avec d'autres réalisateurs exceptionnels comme Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Grémillon, Marcel L'Herbier, Jean Renoir, Pierre Chenal, Christian-Jaque, Henri Decoin, Jean Gréville et même à trois reprises avec l'immense Robert Siodmak, Charles Spaak a soutenu

qu'il devait tout à Jacques Feyder et que, au fil des années, il n'avait fait que mesurer davantage le prix de son enseignement.

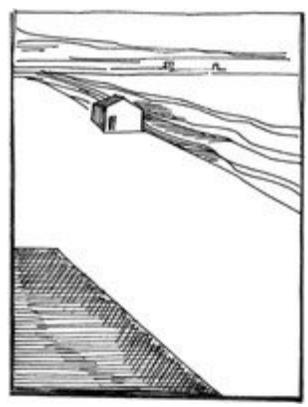
Combien de fois ai-je lu son nom au générique d'un film, que ce soit comme scénariste, comme dialoguiste ou comme scénariste et dialoguiste ? À l'instar de celui de Jacques Prévert, il figure dans une incroyable série de chefs-d'œuvre du septième art, de 1928 à 1973, ou à tout le moins de remarquables longs métrages, tels que *La Bandera* (1935), *La Belle Équipe* (1936), *Les Bas-Fonds* (1936), *La Grande Illusion* (1937), *Gueule d'amour* (1937), *Mollenard* (1937), *La Fin du jour* (1938), *L'Assassinat du Père Noël* (1941), *Les Chouans* (1946), *Nous sommes tous des assassins* (1952), *Thérèse Raquin* (1953), *Quand la femme s'en mêle* (1957) ou *Cartouche* (1961). À cette liste très partielle, le simenonien que je suis se doit d'ajouter trois films adaptés d'une œuvre de Georges Simenon : *La Maison des sept jeunes filles* (1941) d'Albert Valentin, *Les Caves du Majestic* (1944) de Richard Pottier, où Albert Préjean interprète le rôle du commissaire Maigret, et surtout *Panique* (1946) de Julien Duvivier, qui est basé sur *Les Fiançailles de Mr. Hire* et que je tiens pour un modèle d'adaptation cinématographique en général et pour un modèle d'adaptation simenonienne en particulier.

Les deux filles de Charles Spaak, Agnès (1944) et Catherine (1945), sont restées dans le monde de leur père en devenant comédiennes. La plupart des films dans lesquels elles sont apparues ont été tournés en Italie par des metteurs en scène italiens, mais lorsqu'on compare leurs filmographies respectives, on constate que Catherine a joué sous la direction des plus grands, de Dino Risi à Mario Monicelli, en passant par Damiano Damiani, Marco Ferreri ou Luigi Comencini, alors qu'Agnès n'a guère eu cette chance. Avec son joli minois et ses airs de grande gamine délurée, Catherine a d'ailleurs eu droit à la couverture du magazine *Life*, en janvier 1966. Dès qu'on l'évoque, je pense au *Fanfaron* (1962) de Dino Risi, à mes yeux, et aux yeux de nombreux amis cinéphiles, sa prestation la plus mémorable aux côtés de Vittorio Gassman et Jean-Louis Trintignant.

Spilliaert, Léon

Jusqu'au début des années 1970, qui connaissait encore Léon Spilliaert (1881-1946) ? Certainement pas le grand public. Le peintre ostendais jouissait toutefois d'une certaine renommée auprès des bibliophiles belges, grâce aux illustrations de plusieurs très beaux livres comme *La Femme au prisme* de Franz Hellens (1920), *Au temps que Nanette était perdue* de Benoît Bouché (1931), *La Servante au miroir* de Marcel Lecomte (1941) ou *Inutilités* de Paul Neuhuys (1941), et la réalisation de quelques remarquables albums lithographiques, dont *Les Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck (1918) et *Sites brabançons* (1919), une suite de dix images montrant des paysages du Brabant en hiver, un Brabant étrange et fantomatique.

En 1931, Léon Spilliaert a aussi dessiné la couverture (un couple de moineaux) de *Poëme du poëte*, un mince recueil d'Henri Vandeputte (1877-1952), un écrivain des plus excentriques. Si j'en parle ici, c'est non seulement parce que Henri Vandeputte a été un des grands amis du peintre, qu'il a rencontré à Ostende dès 1912 par l'intermédiaire de James Ensor, mais également parce qu'il lui a régulièrement consacré des articles dans les diverses revues et les journaux auxquels il a collaboré.



Je dirais même qu'on pourrait justement considérer Henri Vandeputte comme le critique attitré de Léon Spilliaert : il n'a jamais cessé de le défendre et l'a toujours situé parmi les meilleurs artistes belges de la première moitié du XX^{e} siècle : « Léon Spilliaert, que je tiens, avec son intarissable invention, sa déconcertante recréation continuelle, son sens personnel de la grâce et même de la puissance, pour le plus grand, sinon le plus intéressant, des faiseurs d'images nés en

Belgique. »

Au début des années 1980, séduit par l'œuvre d'Henri Vandeputte et sa vie aventureuse, j'avais projeté de mener à bien un petit essai biographique et j'avais commencé à entreprendre çà et là des recherches. Je ne sais plus dans quelles circonstances, mais j'ai été amené un beau jour à prendre contact avec sa fille naturelle. Elle m'a reçu chez elle, à Uccle, dans une villa isolée, dont je garde un souvenir ému pour la bonne et simple raison qu'elle était remplie de tableaux de Léon Spilliaert. Je n'exagère pas, mais il y en avait sûrement trente ou quarante, la plupart des petits formats, comme la majeure partie de sa production. J'en suis resté subjugué. Cette femme, affable et obligeante (elle devait avoir la soixantaine), m'a dit que presque tous ces tableaux étaient des cadeaux que Léon Spilliaert avait offerts à Henri Vandeputte pour le remercier des articles qu'il écrivait sur lui et qui étaient tous élogieux – une attention à l'égard des critiques qu'il avait contractée dès ses débuts.

C'est au Grand Palais à Paris, en février 1972, lors de l'exposition *Peintres de l'imaginaire* dévolue aux symbolistes et surréalistes belges, que Léon Spilliaert a réellement été redécouvert. Du reste, il n'avait, jusqu'à cette date, fait l'objet que d'une seule et unique monographie, celle de Frank Edebeau publiée en 1950 dans la collection « Monographies de l'art belge ». Malgré sa brièveté, cette étude va sans détours à l'essentiel et contient d'heureuses analyses, Frank Edebeau comparant par exemple Léon Spilliaert au Pierrot blanc et sarcastique de Jules Laforgue ou rappelant que plusieurs années avant Giorgio De Chirico, il a – gageure incroyable – peint le Silence (Silence avec une majuscule) et qu'il a « su rendre les lignes fuyantes et pures d'une Ostende endormie qui aboutit bientôt aux jets lumineux du maigre phare et aux interminables colonnades des Galeries Royales », allusion directe au tableau exécuté en 1908 qui porte le titre de *Galeries royales* et qui, par anticipation, fait justement songer aux forums romains vides et dépeuplés de Giorgio De Chirico. Et signe patent que Léon Spilliaert a pratiqué le surréalisme avant qu'il n'y eût un mouvement ou une école surréaliste…

Léon Spilliaert n'a pas eu que l'obsession du vide (du vide métaphysique ?), il a aussi eu celle des arbres. Il en a peint, dessiné et lithographié des centaines, des milliers. Je verrais bien une rétrospective où ils seraient tous réunis et qui pourrait constituer une

gigantesque forêt imaginaire sans doute unique dans l'histoire de l'art.

Standard

Fondé en 1898 par d'anciens élèves du collège Saint-Servais à Liège, le Standard n'est pas seulement un club de football. Comme l'Olympique de Marseille (qui, piquante coïncidence, a été fondé l'année suivante), il est, transposé dans l'univers du sport, la cristallisation la plus ostensible de l'âme liégeoise, de son esprit d'indépendance, de son chauvisme, alors qu'Anderlecht ne représente pas, lui, l'identité bruxelloise et ne fait pas nécessairement la fierté de tous les Bruxellois. À Liège et autour de Liège, tout le monde supporte les rouges – les rouches. Y compris les Liégeois qui ne connaissent absolument rien au football, ne suivent ni le championnat national ni les compétitions européennes et seraient incapables de citer le nom d'un seul joueur.

C'est ainsi depuis 1921, l'année où le club a réintégré la Première Division belge et ne l'a plus jamais quittée. Quand le Standard se déplace, et en particulier sur le terrain de ses deux grands rivaux que sont Anderlecht et le Club de Bruges, c'est toute la ville de Liège qui s'en va-t-en-guerre et, avec la cohorte de ses supporters tous vêtus de rouge, n'a pas peur de clamer haut et fort son immense, son indéracinable amour-propre. Fût-ce à grands coups de jactance. Sans jactance, sans morgue, l'actualité sportive serait reléguée, il est vrai, au rang de concours de maille entre tricoteuses.

Les joueurs de tout premier plan qui se sont succédé au Standard sont légion. Dont Nico Dewalque, Roger Claessen, Léon Semmeling, Wilfried Van Moer, Guy Hellers, Éric Gerets, Michel Renquin, Marc Wilmots, Steven Defour, Axel Witsel, Marouane Fellaini… Sans oublier l'Islandais Ásgeir Sigurvinsson ni le Hollandais originaire des îles Moluques Simon Tahamata, dont chaque dribble et chaque feinte s'apparentaient à des figures de ballet. Ni non plus le bouillant et imprévisible Sergio Conceição venu de Coimbra au Portugal.

Mais sa renommée nationale et internationale, le Standard la doit surtout à ses gardiens de but. Ils poussent à Sclessin le long de la Meuse, là où le club s'est installé dès 1909, comme des perles de

culture dans les mers tropicales. Et parmi eux, il y a Jean Nicolay, qui a pris la relève de son frère Toussaint à ce poste et qui a joué plus de cinq cents matchs officiels. Il y a Jean Piot, peut-être le meilleur de tous les portiers belges, qu'une série de blessures au genou ont contraint à arrêter sa carrière, à l'âge de trente ans. Et il y a aussi Michel Preud'homme, le Lucky Luke des stades bondissant sur le ballon plus vite que son ombre. Et puis Gilbert Bodart, parfois surnommé le Gil. Lequel, hélas, a mal tourné et a été successivement mêlé à des scandales de matchs truqués, à un trafic de fausse monnaie et à des braquages. Grand gardien de but et petit truand. Des mains d'or devenant des mains sales. Il en faudrait toutefois plus, beaucoup plus, pour que dans la pasionnante saga du football, Standard perde son prestige.

Voir : Anderlecht ; Liège.

Sternberg, Jacques

Originaire d'Anvers, Jacques Sternberg (1923-2006), dont l'éditeur Éric Losfeld a dit qu'il n'était pas un homme, mais « une apparence d'homme qui écrivait » (*Endetté comme une mule*, 1979), est assurément le champion du conte bref – le conte très bref (deux ou trois lignes parfois), le conte minuscule, le conte sans fioritures aucune, sans verbiage, réduit à sa plus simple expression. Combien en a-t-il écrit depuis la fin des années 1940 ? Deux mille, trois mille ? Davantage ? Les trois cents qu'il a réunis dans *Contes glacés*, un recueil paru en 1974 et illustré par son compagnon de délire, Roland Topor, en sont à mes yeux la quintessence.

Chaque fois que Jacques Sternberg se met à imaginer l'inimaginable, on ne sait trop s'il convient de rire, de sourire ou de frissonner : une vignette « piéton » pour remplir les caisses du Trésor public, une grève totale de tous les politiciens, un livre publié à compte d'auteur, regroupant deux cents lettres de refus et devenant un énorme best-seller, une machine à remonter le temps et permettant à chacun de piper sa naissance, une voiture en stationnement interdit devant la tombe de son propriétaire et, de loin en loin, klaxonnant

« au bout de la tristesse », un homme dépressif cherchant en vain à se suicider en se tirant une fléchette dans la cervelle… Ou bien encore une rue tellement, tellement longue qu'elle va « de l'aube au crépuscule ».

« Quand, après cinq heures d'efforts, de piqûres et d'angoisse, on eut ranimé le noyé, celui-ci remercia les sauveteurs comme les spectateurs, puis il se dirigea vers l'océan et s'en alla prendre un bain » *(La Politesse*).

« Policier de choc, il avait participé à toutes les répressions du régime en Mai 68. On dut quand même le limoger quand il ouvrit le feu, quatre ans plus tard, sur un groupe d'ouvriers qui descellaient des pavés pour réparer une tuyauterie » (*Le Devoir*).

Chez Jacques Sternberg – que rien ne hante « de façon plus terrifiante que la fuite du temps » – tout se passe au-delà du rire, du sourire et des frissons. Carrément en enfer.

Stromae

Le 22 mai 2013, lorsque Stromae (maestro en verlan) lance sur les réseaux sociaux la vidéo de sa chanson *Formidable*, les profanes écarquillent les yeux. Vaguement interloqués, ils se demandent d'où sort ce chanteur métis filiforme, cet escogriffe qui a l'air d'être aussi rond qu'une queue de pelle, qui risque à chaque instant d'être renversé par un tram, à deux pas du goulet de l'avenue Louise à Bruxelles, et qui donne la bizarre impression de se lamenter comme

un gosse qu'on aurait, dans un geste violent et sadique, dépossédé de son jouet favori. C'est quoi, ce drôle de type dégingandé, dont l'attitude et les mimiques font immanquablement songer à Jacques Brel interprétant sur une scène improbable une improbable chanson triste, à la croisée improbable de *Ne me quitte pas*, des *Bonbons*, de *Mathilde* et de *L'Ivrogne* ? Il y a sûrement un *stuud*, ainsi que le dirait l'humoriste Marc Herman. Quelque chose de pas très net et de pas très catholique. Une manière de canular. Une mystification.

C'en est une, en effet. Ou plutôt cette vidéo si déconcertante et volontairement mal fichue est en réalité un vrai clip filmé en caméra cachée afin de promouvoir non seulement *Formidable*, mais aussi les douze autres nouvelles chansons d'un album sur le point de paraître : *Racine carrée* (y figurent notamment *Papaoutai*, *Moules frites* et *Bâtard*). Une promotion qui, très vite, va se transformer en triomphe puisqu'en quelques jours à peine plus de trois millions de personnes regarderont le clip sur la toile et se rendront compte que ce faux pitre est un artiste exceptionnel.

Après le fou chantant d'auguste mémoire, voici donc l'échalas chantant !

A star is born ?

Une nouvelle étoile au firmament du showbiz ?

Non, pas exactement. Car Paul Van Haver, pour appeler Stromae par son patronyme, chante, vocalise, danse, gigote, se trémousse et est passionné par le rock, la pop, le rap, le hip-hop et la trance depuis une bonne dizaine d'années déjà (il est né à Bruxelles en 1985 d'une mère flamande et d'un père rwandais, qui sera une des innombrables victimes du génocide des Tutsis). Au terme de ses études secondaires, il crée sa propre cellule de production (baptisée Mosaert) avec deux de ses frères, avant d'entreprendre des études d'ingénieur du son, d'effectuer ensuite un stage chez NRJ, puis, en 2010, d'enregistrer un tout premier album, *Cheese*. Lequel rencontrera un énorme succès, grâce à des chansons telles que *Bienvenue chez moi*, *Te quiero* et, surtout, *Alors on danse*, combinaison virevoltante de musique techno et de chanson française traditionnelle. Six cent cinquante mille exemplaires vendus dans le monde et de nombreuses récompenses professionnelles, dont la Victoire de la Musique du meilleur album électronique de l'année !

De quoi perdre la tête. De se croire plus doué que les autres. De se prendre pour un nouveau Johnny Halliday. Ou, justement, pour une réincarnation de Jacques Brel – ritournelle que les médias commenceront alors à entonner à la moindre occasion et qui n'arrêtera plus de coller à la peau – à la réputation – de Stromae. « Un Brel métis », ai-je même un jour entendu à la radio. Mélange irréprochable, dans la musique et les paroles, d'une certaine Belgique farcie de belgitude (?) et d'une Afrique certaine, loin, très loin des images triviales de *Tintin au Congo*, des préjugés xénophobes et des considérations racistes. Ce qui situerait Stromae au sein d'une famille de chanteurs belgeo-africains de la même génération que la sienne aux côtés, par exemple, de Baloji (Serge Baloji Tshiani) ou de Jali (Jean-Pierre Ntwali Mucumbitsi), qui a connu pour sa part un bel accueil, en 2011, avec son album *Des jours et des lunes* et des chansons telles qu'*Española* ou la très mélancolique et très mélodieuse *Rien de neuf sous le soleil*. Ou encore de Sarah Carlier, dont les chansons pop soul ressemblent à des messages envoyés par SMS.

Mais perdre la tête, ce n'est pas le genre de la maison Van Haver-Stromae. Malgré l'extraordinaire succès international de *Racine carrée*, il garde les pieds sur terre et, dans ses interviews, tient des propos mesurés, toujours empreints de pondération et de sagesse. On pourrait même dire qu'il n'est pas *people* pour un sou, bien que le *look* qu'il a adopté et qu'il soigne le laisse supposer. Quitte à déconcerter ses fans, ses dizaines de milliers de supporters enthousiastes qui ont assisté à ses concerts à Bruxelles, Paris, Montréal ou New York, ses plus de cent millions de gens qui ont vu *Papaoutai* sur YouTube…

En mai 2014, la presse belge et française a ainsi rapporté un

incident mineur, mais significatif : dans un restaurant de Bruxelles, Stromae avait rembarré une gamine de dix ans qui avait souhaité être prise en photo avec lui. La gamine avait aussitôt fondu en larmes et son père n'avait pas manqué de manifester sa colère et son indignation. Non sans humour, puisqu'il s'était écrié « Tous les mêmes ! », détournant bien à propos le titre d'une des chansons de *Racine carrée*. Interrogé sur cet incident à l'émission « L'été indien » de France 2, le 16 août 2014, Stromae a répondu : « Ce monsieur est en droit de se plaindre. Comme je suis aussi en droit de ne pas vouloir faire de photos à tout instant de ma vie. J'ai droit comme tout le monde à être fatigué et à prendre des vacances. »

Surréalisme

Le surréalisme belge, c'est d'abord l'aventure de trois hommes, de trois visionnaires : Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte. On est en novembre 1924 et ils ont respectivement le premier vingt-neuf ans et les deux autres vingt-quatre ans. Alors qu'à Paris, André Breton vient de publier le *Manifeste du surréalisme* et *La Révolution surréaliste*, ils font paraître à Bruxelles un tract intitulé *Correspondance*. Ce tract porte la seule signature de Paul Nougé et il a la particularité d'être imprimé sur du papier de couleur bleue, à une centaine d'exemplaires environ. Une semaine plus tard, un deuxième tract sort de presse, cette fois sur du papier de couleur rose, et il est signé Camille Goemans. Le troisième tract arrive, lui, le 10 décembre : il est imprimé sur du papier vert et est rédigé par Marcel Lecomte. Et ainsi de suite jusqu'au mois de juin de l'année 1925. Soit au total vingt-deux *Correspondance* de toutes les couleurs : bleu, rose, vert, rouge, orange, nankin, blanc, jaune… Des tracts que le trio envoie gratuitement à ses destinataires, lesquels ne sont pas toujours les mêmes d'un numéro à l'autre. Mais leur contenu est presque invariable : l'assaut contre les faux-semblants du réel. Ce que résume bien le tract – orange – du 20 décembre 1924 dû à Paul Nougé : « Ce n'est pas le sentiment de la réalité, ni le sentiment de l'arbitraire, ni de l'absurde, qui nous agite. Ni le peu de réalité. On n'a pas fini de se méprendre. Nous nous aidons à inventer sur le réel deux ou trois idées

efficaces. »

Déclaration d'un homme qui est beaucoup plus *révolutionnaire* qu'André Breton et ses comparses français, et aux yeux duquel la révolution surréaliste est essentiellement un combat idéologique, politique et culturel. Au demeurant, Paul Nougé s'affiliera bientôt au Parti communiste belge et, à travers ses textes théoriques, critiques, poétiques et même érotiques, n'arrêtera plus de prendre ses distances par rapport à « l'imposture » de l'écriture automatique et au dogme de la toute-puissance, du rêve, une « grande artère » se heurtant toujours à un cul-de-sac. Il fustigera aussi la notion par trop conservatrice, selon lui, de carrière littéraire. En quoi, dès sa prise de parole, le surréalisme belge aura eu, selon la pertinente formule de Marcel Lecomte, un « souci d'extra-littérature ». Et c'est sans nul doute là une des raisons pour lesquelles il évoluera des décennies durant dans une espèce de clandestinité. Je me souviens de Jean Muno, l'auteur d'*Histoire exécrable d'un héros brabançon*, me disant, au début des années 1980 : « Ce n'est pas qu'il y avait chez les intellectuels belges une volonté systématique d'ignorer Paul Nougé et de dénigrer le surréalisme, c'est que leur existence était souterraine, comme s'il s'agissait d'un écrivain fantôme et d'une société secrète. »

En mars 1925, deux autres *personnages*, deux autres visionnaires, montent sur la scène du surréalisme belge : René Magritte et Édouard L. T. Mesens, respectivement âgés, eux, de vingt-sept et de vingt-deux ans. Ils lancent *Œsophage*, une revue qui n'aura jamais qu'un seul numéro et auxquels collaboreront Hans Arp, Max Ernst, Georges Ribemont-Dessaignes ainsi que trois ex-dadaïstes : Paul Joostens, Francis Picabia et Tristan Tzara. *Œsophage* s'ouvre sur un avis des plus

éloquents : « Comme politique nous pratiquerons l'autodestruction à tour de bras et la confiance dans les vertus humaines. » En juin 1925, René Magritte et Édouard L. T. Mesens récidivent en publiant *Marie*, sous-titré joyeusement « Journal bimensuel pour la belle jeunesse ». Parmi leurs nouveaux collaborateurs figurent en particulier Man Ray et Paul Klee ainsi que le poète liégeois Hubert Dubois qui, peu de temps après, tournera le dos au surréalisme et en dira par la suite le plus grand mal.

Avant même que s'achève l'année 1926, tous les surréalistes du groupe *Correspondance* et du groupe *Œsophage-Marie* se retrouveront pour signer de concert quelques tracts subversifs où sont visées deux pièces de théâtre, *Tam-tam* de Géo Norge et *Les Mariés de la tour Eiffel* de Jean Cocteau, une de leurs cibles favorites. Le point d'orgue sera atteint à la fin du mois d'avril 1927, avec la première vaste exposition personnelle de René Magritte à la galerie Le Centaure, à Bruxelles. À partir de là, quand bien même des échanges fréquents continueront de se nouer avec les surréalistes français (en mars 1928, Paul Nougé, Camille Goemans, André Breton et Louis Aragon vont par exemple cosigner un tract dirigé contre Giorgio De Chirico et sa « bassesse »), les surréalistes belges suivront toujours leur propre voie et veilleront farouchement à conserver leur indépendance.

En réalité, le destin du mouvement surréaliste belge – belge francophone – ne se confond pas avec celui du mouvement surréaliste français. Car très vite, André Breton et ses coreligionnaires ont formé, dans la vie culturelle française et au sein du parisianisme, une forte et influente intelligentsia, au point d'exercer entre les deux guerres un réel pouvoir sur de nombreux écrivains et peintres, et même sur un cinéaste tel que Luis Buñuel. Je ferai remarquer, en outre, qu'André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Max Ernst, Salvador Dalí ou encore René Char ont rapidement connu la notoriété et qu'ils en ont bénéficié. D'ailleurs, leurs œuvres ont le plus souvent été publiées par des éditeurs de renom sur la place de Paris, Gallimard à leur tête – ce qui leur a assuré, dans le landerneau, une très large *visibilité*.

En Belgique, ce ne sera presque jamais le cas, et c'est à peine si les tracts, les revues et les livres de Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte, Louis Scutenaire, Paul Colinet ou Achille Chavée auront été disponibles en librairie et trouveront des lecteurs. Comme de surcroît tous ces surréalistes belges auront pris la ferme résolution de ne

jamais envoyer leurs ouvrages à la presse – acte bourgeois par excellence, acte servile, acte honteux, acte « complètement paranoïaque », m'a dit un jour Marcel Mariën en montant le ton et en écarquillant les yeux –, et de ne jamais adopter les « bonnes manières » du monde littéraire, ils resteront, jusqu'à la fin des années 1960, ce qu'on appelle communément de parfaits inconnus. Je peux témoigner que, au milieu des années 1980 encore, il n'y avait pas grand monde pour parler de Paul Nougé et pour s'intéresser à ses principales œuvres réunies par Marcel Mariën en 1956 et en 1966, *Histoire de ne pas rire* et *L'Expérience continue*, alors que ce sont là deux immenses monuments de la littérature surréaliste – j'entends de la littérature surréaliste tout court.

Je me demande s'il n'existe pas deux surréalismes, deux à tout le moins, un français bien français et un belge sauvagement belge, dont les richesses innombrables sont loin d'avoir été épuisées et que les pensums généraux sur le mouvement escamotent neuf fois sur dix en quelques lignes et pétrifient dans de brefs renvois en bas de page. D'un côté donc, un surréalisme conciliant ; de l'autre, un surréalisme radical, qui a longtemps fait peur. Une peur bleue (évidemment, puisque c'est la couleur du tout premier texte surréaliste belge) qu'a très bien résumée Christian Dotremont quand il écrivait en lettres capitales dans *La Grasse Matinée*, en 1946 : « À nos familles, à nos adorables fiancées, aux curés, aux commerçants et à tous les autres requins, nous avons la joie d'annoncer, en toute modestie, notre refus de participer à la lutte pour l'existence. »

Aujourd'hui, le surréalisme belge est une affaire entendue, comme quelque chose qui va de soi et ne dérange plus personne. Grâce à René Magritte, son représentant le plus célèbre, il est même devenu au fil de ces dernières décennies une sorte d'image de marque de la Belgique, une sorte de galéjade dès qu'il est question d'elle et, notamment, de ses conflits linguistiques et de leurs incidences parfois aberrantes dans la vie quotidienne des Belges. Quant à l'adjectif surréaliste, il est employé à tort et à travers, à la moindre occasion, et d'ordinaire pour désigner une situation cocasse ou incongrue.

Paul Nougé en aurait hurlé de rage.

Voir : Dotremont, Christian ; Magritte, René ; Mariën, Marcel ; Nougé, Paul ; Scutenaire, Louis.

Tempo di Roma

Alexis Curvers (1906-1992) est le hussard liégeois et son roman *Tempo di Roma* paru chez Laffont en 1967 sans conteste le plus hussard de tous les livres qu'il a écrits. J'entends par là que ce livre n'a rien de convenu, rien de congru, et peut-être même rien de convenable au sens bourgeois qu'on accorde généralement à ce terme, et qu'au contraire il fait l'éloge de l'excentricité. Du reste, tous les personnages mis en scène sont ici, à un degré ou à un autre, des excentriques, « c'est-à-dire des déracinés ou des déguisés, rebelles à toute appartenance familiale ou collective », et forment « une belle bande de piqués », des individus « dangereux pour l'État » et même des « anarchistes conservateurs » : Jimmy, le narrateur, un jeune artiste un tantinet paumé, ballotté entre ses idéaux perdus et son goût de l'inaction ; Sir Craven, une espèce d'aristocrate dénué de « passion précise » et à qui on reproche « de corrompre l'Italie par son insouciance » ; Pia, serveuse dans un restaurant, et sa fille Geronima belle comme le jour et faussement ingénue ; Orfeo, gigolo professionnel ou presque ; Lala, marquise Mandriolino, « grande dame au front sérieux », ressemblant à une « abbesse de Vélasquez » ; la veille comtesse Nerelli, convertie à la défense et à la protection des animaux après avoir lu et relu les *Fioretti* de saint François ; Mgr Guadalcante, évêque pas très catholique d'Omphalopolis « *in partibus infidelium* » ; Enrico, escroc de velours…

Bien entendu, c'est à Rome (*Tempo di Roma* est le titre d'une toile de Giorgio De Chirico) que vont, viennent, se croisent et se rencontrent tous ces joyeux « piqués », Rome, cette « ville rapace et fatigante », qui leur trouble l'esprit et que Jimmy découvre « chaque jour avec des yeux éperdus de néophyte », au cœur d'une Italie

« surnaturelle », une Italie qui n'est pas « celle des Italiens », au point de se demander si « l'Italie existait réellement, en dehors du mythe » qu'il s'en était forgé « avec tant d'amour ». « C'est peut-être l'Italie, dit Jimmy, qui m'a trop longtemps maintenu dans l'enfance, en m'excitant à agir surtout par l'imagination. Toujours un peu à côté de la question. »

Dans une lettre (inédite) adressée à Jacques Brenner, en date du 12 mars 1957 à Tilff, pour le remercier de l'article de *Paris Normandie* sur *Tempo di Roma*, Alexis Curvers écrit d'ailleurs que « Rome est ici une ville de l'imagination » – un paradoxe qui a l'extraordinaire pouvoir de rendre la Cité éternelle plus magique encore et de conférer aux multiples descriptions qu'en donne l'auteur un surcroît d'envoûtement et même d'*irréalité*. Car *Tempo di Roma*, sorte de *Dolce Vita* désinvolte, voire délicieusement frivole (le film de Federico Fellini n'a été réalisé que trois ans plus tard), est à coup sûr un roman qui nous envoûte, qui nous charme, jusque dans ses ambiguïtés (les liens entre Jimmy et Sir Craven), ses sous-entendus et ses silences.

J'ai lu deux fois *Tempo di Roma*, la première fois au début des années 1970, sous les conseils du merveilleux critique Claude Vignon, la deuxième en 2014 pour rédiger cette entrée. Cette seconde lecture m'a autant agacé que ravi. J'ai été agacé de constater qu'Alexis Curvers a laissé des scories dans son roman (« Elle aurait préféré que j'envoyasse des assiettes au plafond. Au fond, elle était Jalouse […] »), qu'il l'a farci de dialogues en italien à toute une série d'endroits, sans qu'on sache exactement pour quelle raison, et qu'en cela il en a brisé l'élégante homogénéité. Ce qui m'a ravi, en revanche, c'est de m'apercevoir que cette célébration de Rome est également, comme en filigrane, un hymne nostalgique à la Belgique, à laquelle Jimmy se réfère à d'innombrables reprises tout au long des huit longs chapitres de sa *confession*, de ce qu'il appelle « l'histoire de [ses] histoires ».

La divine sérénité de *Tempo di Roma* ne serait-elle pas l'image antithétique d'une Belgique qui déjà se délite en ces années 1950 et où le « sot, le méchant, le médiocre, l'insolent et le goujat sont perpétuellement frais et dispos, prêts à l'attaque » ? C'est ce que je me suis demandé en fermant le chef-d'œuvre d'Alexis Curvers, dont je ne vois aucun équivalent dans la littérature belge de langue française.

Thielemans, Toots

Bruxellois pur sucre, ou plutôt pur gueuze lambic, Toots Thielemans (1922) n'est pas le premier harmoniciste à avoir connu un succès international (on pourra en particulier songer à l'Américain Larry Adler), mais il est certainement le premier à avoir ennobli l'harmonica et, dans le domaine du jazz, à l'avoir élevé au rang des incontournables que sont la trompette, la clarinette, la contrebasse et le saxophone. Le premier harmoniciste également à avoir été adoubé par les plus grands, de l'autre côté de la Manche et surtout de l'Atlantique, que ce soit Benny Goodman, qui l'a introduit dans sa formation en 1949, George Shearing, Quincy Jones, Sidney Bechet, Duke Ellington, Bill Evans ou Miles Davis.

Il est vrai que lorsque Toots Thielemans s'empare de son harmonica, « quelque chose se passe », comme l'a si justement écrit le poète et critique de jazz Carlos de Radzitzky : « Dès qu'il s'y met, tous les préjugés tombent, la sonorité change, s'amplifie, prend toutes les couleurs, tous les timbres et le swing est là, d'un extraordinaire relief ; le style aussi, car Toots joue de son instrument comme d'un alto. Ah ! s'il avait joué du saxophone, j'en connais plus d'un qui ferait piètre figure à côté de ce prodigieux improvisateur, jamais en mal d'idées, truffant ses solos de citations, de traits d'humour, dominant tout son monde de la tête et des épaules ! » Ce que confirme Marc Danval, l'historien du jazz belge, dans un fervent ouvrage qu'il lui a consacré en 2006 : « Une des lignes de force du style de Toots réside en un équilibre souverain. […] Il y a dans le chant de la beauté, de l'émerveillement, mais aussi du désespoir d'où peut sourdre la lumière. Une compréhension immédiate des harmonies à venir lui permet de se jouer des vertiges fatals. […] Sa voix indique le chemin des empreintes du cœur. […] Son expression atteint à la plénitude. Le lyrisme exacerbé qui sourd de ses tripes a pris une dimension universelle. »

Ce lyrisme, on le retrouve avec la même intensité, le même bonheur, dans les musiques des films où on l'entend jouer et où son harmonica donne bel et bien l'impression d'irradier les images : *Grand Méchant loup appelle* de Ralph Nelson en 1964, *Macadam Cowboy* de John Schlesinger en 1969, *Guet-apens* de Sam Peckinpah en 1972, *Turkish Delices* de Paul Verhoeven et *Salut l'artiste* d'Yves Robert en

1973, *Sugarland Express* de Steven Spielberg en 1974, *Le Guignolo* de Georges Lautner en 1980, *Jean de Florette* de Claude Berri en 1986, *On peut toujours rêver* de Pierre Richard en 1990… Et il passe forcément dans plusieurs tubes qu'il a lui-même composés et qui sont des petites perles jazziques, par exemple *Dynamite*, *Bluesette* et *Lady Fingers*, quoique Toots Thielemans ait souvent déclaré qu'il se considérait comme un piètre compositeur.

« Soupir d'harmonica qui pourrait délirer […]. » C'est l'antépénultième vers des *Chercheuses de poux,* un poème qu'Arthur Rimbaud a écrit en 1871. Comment expliquer que ce magnifique vers me traverse l'esprit chaque fois que j'entends un morceau de Toots Thielemans ?

Voir : Reinhardt, Django.

Thiry, Marcel

Quelle est la raison pour laquelle Marcel Thiry (1897-1977) reste encore et toujours si mal connu ? Est-ce parce qu'il a été un homme pluriel ? Parce qu'il en a trop fait, comme on dit, et sans doute dans trop de domaines ? Dès qu'on l'évoque, les images se bousculent : le poète qui a écrit le célèbre vers « Toi qui pâlis au nom de Vancouver » (ce vers, en 1924, est devenu le titre du premier des dix-huit recueils publiés sur plus d'un demi-siècle), le secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique (de 1960 à 1972), le militant politique, le sénateur du Rassemblement wallon (de 1968 à 1974), le député européen (de 1972 à 1977), l'avocat un rien dilettante, le défenseur de la francophonie, le résistant auteur du pamphlet *Hitler n'est pas jeune* en 1940, le marchand de bois et de charbon, le fantastiqueur, le conférencier sachant aussi bien parler de la syntaxe, de Virgile, des deux guerres mondiales que des félidés…

J'ai rencontré deux ou trois fois Marcel Thiry dans les années 1970, et il m'a dit et répété qu'en tant qu'écrivain belge, et qu'en tant qu'écrivain francophone militant et engagé, il se devait absolument d'éditer ses livres en Belgique. J'avais alors le projet de rééditer chez

Marabout *Échec au temps* (dont l'édition originale avait pourtant été publiée à Paris en 1945), et il m'en avait remis un exemplaire qu'il avait quelque peu revu et qui contenait ses corrections manuscrites – projet qui, hélas, n'a pas pu aboutir. Il avait également été question d'un recueil de contes fantastiques inédits, dont le fil rouge serait les chats… Dans nos aimables discussions, Marcel Thiry était la modestie même, presque l'effacement, et j'avais du mal à imaginer ce petit homme en train de braver et d'invectiver ses adversaires politiques, sur les bancs du Sénat belge ou à Strasbourg, et parvenir, le verbe haut, à leur tenir tête.

Je considère Marcel Thiry comme un grand écrivain et tiens certains de ses livres pour absolument remarquables. C'est le cas, précisément, de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*, dont je reproduis ici dans son intégralité le poème inaugural :

Toi qui pâlis au nom de Vancouver,
Tu n'as pourtant fait qu'un banal voyage ;
Tu n'as pas vu les grands perroquets verts,
Les fleuves indigo ni les sauvages.

Tu t'embarquas à bord de maints steamers
Dont par malheur pas un ne fit naufrage
Sans grand éclat tu servis sous Stürmer,
Pour déserter tu fus toujours trop sage.

Mais il suffit à ton orgueil chagrin

D'avoir été ce soldat pérégrin
Sur le trottoir des villes inconnues,

Et, seul, un soir, dans un bar de Broadway,
D'avoir aimé les grâces Greenaway
D'une Allemande aux mains savamment nues.

Échec au temps est pareillement à mes yeux un des livres les plus étonnants de Marcel Thiry. Il y va là d'une des rares uchronies de la littérature de langue française du XX^e^ siècle. Elle s'arcboute autour du postulat selon lequel la bataille de Waterloo, en 1815, aurait été une victoire française, et donc une défaite de Wellington, et pose la question de savoir ce que deviennent l'univers et le destin des hommes dès lors que l'histoire a été modifiée – ce que d'aucuns appellent la rétrovision.

Mais le chef-d'œuvre de Marcel Thiry est, me semble-t-il, son recueil de contes fantastiques *Nouvelles du grand possible*, qui date de 1960. À leur sujet, je parlerais volontiers de fantastique métaphorique, le propos de l'auteur étant avant tout de piéger le réel, de montrer en même temps que le virtuel se fonde toujours sur lui et que les *décrochages* de la réalité quotidienne sont inscrits en elle, qu'ils participent à sa constitution, qu'ils en sont de surcroît les tenants et les aboutissants. *Distances*, *Je viendrai comme un voleur*, *Concerto pour Anne Queur*, *La Pièce dans la pièce* – je ne frissonne jamais quand je lis ces quatre contes exemplaires, comme je frissonne souvent quand je lis la plupart des meilleurs contes de Jean Ray. Non, avec les étonnantes et passionnantes postulations de Marcel Thiry, je rêve, je ne fais que rêver.

Voir : Fantastique.

Thyl Ulenspiegel

Voir : *Légende d'Ulenspiegel (La)*.

Tintin

Voir : Hergé.

Toinade

Publié en 1938 à la Librairie Vanderlinden, rue des Grands-Carmes à Bruxelles, *Vie du bienheureux Toine Culot, obèse ardennais* est le premier roman d'Arthur Masson (1896-1970) et aussi le premier volet d'un cycle héroïco-comique, qu'on a appelé la Toinade et qui comprend quatre autres romans, *Toine, maïeur de Trignolles* (1940), *Toine dans la tourmente* (1946), un remarquable témoignage sur les années de guerre, *Toine, chef de tribu* (1965) et *Toine retraité* (1966), ainsi qu'une comédie en trois actes, *La Grande Ducasse* (1969).

En Wallonie, la Toinade est une institution littéraire et Arthur Masson, lui, un écrivain dont la notoriété et la gloire ne lassent pas de surprendre. Et comme Arthur Masson s'est fait l'interprète de la terre wallonne grâce à ses observations piquantes et à son style savoureux, qui marie souvent la langue française la plus classique et la plus pure, la langue française de la région, les archaïsmes, les néologismes, le picard, le patois thiérachois et le patois ardennais, avec des expressions qui perdraient tout leur suc si elles étaient traduites, il est beaucoup plus présent dans les bibliothèques des foyers, ou les étagères qui en tiennent lieu, que l'universel Georges Simenon.

Institution littéraire, je m'en aperçois chaque fois que je me rends dans un salon du livre d'occasion, une foire aux vieux papiers, une bourse de collectionneurs ou une brocante, n'importe où en Wallonie, dans le Brabant wallon, dans le Hainaut, au fin fond des provinces de Liège, de Namur et du Luxembourg. S'il y a une vedette, c'est bien lui, Arthur Masson, et les autres, tous les autres, même les best-sellers du moment, n'y jouent jamais que les seconds rôles. Du reste, les amateurs s'y disputent aussi bien les six titres du cycle formant la Toinade que les vingt livres, où le personnage de Toine Culot n'apparaît pas, mais qui sont d'une veine analogue, comme *La Farce des oiseaux* (1939), *Thanasse et Casimir* (1942), *Contes de Pâques et de Noël* (1950), *La Famille Binauche* (1953), *Barrettes et casquettes* (deux

volumes, 1958 et 1959), *Bertine et mon oncle* (1961), *Prosper au Paradis* (1962), *L'Hostellerie du joyau* (1963) ou encore *Un gamin terrible* (1967).

Sur la Toinade et les vingt autres livres d'Arthur Masson, les comparaisons flatteuses n'ont pas manqué et, selon les commentateurs, il a tour à tour été question de George Sand, de Charles De Coster (Lamme Goedzak, le compagnon de Tyl Ulenspiegel, est également obèse), d'Alphonse Daudet, de Charles-Ferdinand Ramuz, d'Henri Pourrat, de Jean Giono, de Marcel Pagnol. À propos de l'auteur, il a aussi maintes fois été question de « phénomène », vu le succès considérable rencontré à la parution de chacune de ses œuvres. Dans le tableau des best-sellers dressé par les libraires de Belgique pour les œuvres de fiction parues en 1967, *Un gamin terrible*, par exemple, est arrivé en tête, juste après *Le Matrimoine* d'Hervé Bazin. Et un succès d'autant plus significatif qu'il n'a jamais débordé les frontières de la Wallonie, à l'exception de la Thiérache et des Ardennes françaises.

Alors que tous ses ouvrages de fiction ont été édités chez un éditeur établi à Bruxelles (un *petit* éditeur, il convient de le préciser), ils n'ont ainsi guère intéressé les Bruxellois, et encore moins l'intelligentsia des lettres belges de langue française. Laquelle intelligentsia, quand elle s'est piquée de rédiger leur histoire et de réfléchir sur leur évolution, a en général escamoté Arthur Masson ou l'a carrément renvoyé dans les marges, dans la classe des auteurs régionalistes. Étant entendu qu'à ses yeux ce dernier terme revêt une coloration péjorative, comme s'il y allait de faiseurs, de tâcherons et de bouseux venus se fourvoyer au noble royaume de la littérature.

Tour des Flandres

Contrairement à ce que chante Jacques Brel, la Flandre n'est pas un plat pays. Elle est hérissée de toute une série de monts, et certains sont si escarpés, si pentus, qu'on les appelle des murs, tel celui de Grammont (Geraardsbergen, baptisée d'ailleurs par les habitants de la région « la petite ville sur la montagne »), un des hauts lieux du Tour des Flandres.

Le Tour des Flandres, c'est un peu le Tour de France en miniature : il ne dure qu'un jour, que six ou sept heures, mais il attire une foule immense et, sur son parcours, deux cent cinquante kilomètres en moyenne, tout le monde fait la fête et ne ménage pas son bonheur, sa joie et son enthousiasme. Et c'est tellement ancré dans la mythologie populaire des Flandres que les partis extrémistes, sachant fort bien que les télévisions retransmettent la course en direct, veillent à ce que, partout où elle passe, les spectateurs brandissent des drapeaux jaunes flanqués du lion noir, l'oriflamme autour duquel ils voudraient que se retrouve chaque Flamand.

Tout coureur cycliste flamand digne de ce nom, digne d'être l'héritier d'une famille des plus glorieuses, rêve de franchir en vainqueur la ligne d'arrivée du Tour des Flandres. Lorsqu'il y parvient, se jouant des monts, des murs et des pavés, il est un dieu vivant pour une année entière, et on lui pardonne si, par la suite, il pédale comme un sénateur dans toutes les autres courses du calendrier professionnel, s'il se fait battre régulièrement, s'il abandonne, s'il préfère flemmarder sur sa selle. Gagner le Tour des Flandres, c'est, pour lui, comme obtenir le prix Nobel – le prix Nobel du vélocipède. Gagner le Tour des Flandres, c'est rejoindre aussitôt le tabernacle des légendes flamandes.

Une douzaine de champions flamands ont inscrit plusieurs fois leur nom au palmarès de l'épreuve, dont la première édition date de 1913 : Romain Gijssels (1931 et 1932), Achiel Buysse (1940, 1941 et 1943), Brik Schotte (1942 et 1948), Rik Van Steenbergen (1959 et 1948), Rik Van Looy (1959 et 1962), Walter Godefroot (1968 et 1978, dix ans de distance !), Eddy Merckx, qui n'est que partiellement flamand (1969 et 1975), Éric Leman (1970, 1972 et 1973), Edwig Van Hooydonck (1989 et 1991), Johan Musseuw (1993, 1995 et 1998), Peter Van Petegem (1999 et 2003), Tom Boonen (2005, 2006 et 2012), Stijn Devolder (2008 et 2009).

Ils appartiennent tous à la mythologie de la Flandre, où tous les monts et les murs forment un Olympe singulier.

Trois étrangers ont pareillement gagné plusieurs fois la course : Fiorenzo Magni (1949, 1950 et 1951), Jan Raas (1979 et 1983) et Fabian Cancellara (2010 et 2013), cette force de la nature dont les démarrages laissent les adversaires sur place et qu'on est allé jusqu'à soupçonner de rouler sur un vélo muni d'un invisible moteur

électrique.

Bons joueurs, les Flamands les aiment bien, eux aussi. Ne serait-ce que parce que Fiorenzo Magni, Jan Raas et Fabian Cancellara assurent, chacun dans son pays, l'Italie, les Pays-Bas et la Suisse, le renom international d'une des grandes classiques du cyclisme, au même titre que Paris-Roubaix et Liège-Bastogne-Liège.

Voir : Cyclisme ; Grammont ; Merckx, Eddy ; Van Looy, Rik.

Tournai

L'expression « une ville chargée d'histoire » fleurit dans tous les guides touristiques, des Baedeker aux Petit Futé. Je sais, elle est galvaudée, mais elle s'applique sans réserve à Tournai, qui a vu naître au v^{e} siècle Childéric I^{er}, le père de Clovis, et dont l'évêché a longtemps couvert la Flandre entière. Cela explique pourquoi sa cathédrale Notre-Dame avec ses cinq clochers, bâtie de 1140 à 1255, est si majestueuse, si imposante (cent trente-quatre mètres de long sur soixante-six de large) et si singulière, qu'on la contemple de l'extérieur ou qu'on l'admire de l'intérieur. Un gigantesque musée en soi. À coup sûr le plus complet spécimen d'architecture romane que possède la Belgique. Et peut-être le plus bel édifice religieux du pays.

La ville renferme d'ailleurs une dizaine d'autres églises qui, pour rester dans le vocabulaire des guides touristiques, valent toutes le détour. Je dirais plus volontiers valent toutes la promenade à travers

la vieille cité hennuyère, de la Grand-Place en forme de triangle, où se dresse le Beffroi haut de soixante-treize mètres (il est le plus ancien de Belgique), au pont des Trous sur l'Escaut, en passant par la rue Roc-Saint-Nicaise, la rue où est né Roger de la Pasture (pour les Flamands, il s'agit de Rogier Van der Weyden) : l'église Saint-Jacques, l'église Saint-Brice, l'église Saint-Piat, l'église Saint-Quentin, l'église des Jésuites, l'église Sainte-Madeleine, l'église Sainte-Marguerite, un sanctuaire à nef unique… Chemin faisant, je vous conseille de visiter le musée des Beaux-Arts, qui a été inauguré en 1928 et dont l'architecture est l'œuvre de Victor Horta, et d'entrer, place Crombez, dans la pâtisserie Quenoy, renommée pour ses palets de dames (des biscuits au beurre glacés au sucre), ou bien chez Desobry, rue du Vieux-Colombier, où l'on vend une variété de biscuits succulents et incomparables : amandine, rondo, pandore, swing, perle noire, cristal, favorite, amore, alaska et même labyrinthe…

J'ignore si les Tournaisiens le savent, mais le plus vibrant ambassadeur et le propagandiste le plus efficace de leur ville est Henri Vernes (1918), l'auteur des aventures de Bob Morane. Bien qu'il n'y soit pas né (il est originaire de Ath, à une trentaine de kilomètres), il y a passé son enfance et son adolescence, et il y a accumulé tant de souvenirs qu'il en parle à la moindre occasion avec des trémolos dans la voix, comme s'il racontait sa plus belle histoire d'amour. Quand il évoquait Tournai, sa ville natale, Luc Varenne (1914-2002), sans nul doute le plus célèbre des commentateurs sportifs belges francophones, était tout aussi enthousiaste. Comme l'était le dessinateur mouscronnois Marcel Marlier (1930-2011), qui y a longtemps vécu. Ses albums avec Martine ont été publiés aux Éditions Casterman, établies à Tournai (on écrivait Tournay à l'époque) depuis 1790.

J'ai pu constater que les Tournaisiens sont friands de superlatifs. Ils aiment dire et répéter que leur ville est la plus ancienne du pays, la plus étendue et, surtout, la plus française – la plus française parce qu'elle a été autrefois la capitale des Mérovingiens et parce qu'elle a enfanté la première dynastie des rois de France. Et ils aiment également dire et répéter qu'après avoir été rattachée à la France, en 1667, elle a été, grâce à Louis XIV, dotée d'une citadelle, qu'un parlement y a été installé, que de nombreuses nouvelles maisons y ont été construites et que l'Escaut a été canalisé, point de départ d'un essor économique, qui tournera court malheureusement sous la

domination autrichienne.

Mais ce que les Tournaisiens ne disent pas toujours, ou alors du bout des lèvres comme s'ils en avaient honte, c'est que Tournai a aussi été la seule ville anglaise de Belgique. Cela n'a duré que six ans, de 1513 à 1519, sous le règne de Henri VIII, après la victoire de ses troupes sur l'armée française à Guinegatte, dans le Pas-de-Calais. De cette occupation subsiste, sur l'actuelle place Verte, non loin de la gare, une tour massive portant le nom du souverain anglais. En 2008, elle a été corsetée de tubes métalliques. Elle fait songer à une extravagante usine à gaz.

Tousseul, Jean

Officiellement, Jean Tousseul s'appelait Olivier Degée. Il a vu le jour en 1890 à Landenne-sur-Meuse, dans une famille d'ouvriers wallons, et a connu une enfance pénible, non seulement à cause des difficultés matérielles dans lesquelles survivaient ses parents, mais aussi en raison d'une mauvaise santé chronique, qui allait l'obliger à abandonner très tôt l'école et les études. Il avait seize ans quand il a publié dans un journal local son premier texte. À vingt et un ans, il est devenu carrier à Seilles, une petite cité industrielle bâtie en bordure de la Meuse. Ensuite, comme l'a écrit Camille Hanlet dans son ouvrage capital (et incontournable) *Les Écrivains belges contemporains* (1946), « il wagonna, terrassa et transborda de la houille, devint peseur et, peu avant la guerre, aide-comptable ». Durant la Première Guerre mondiale, il a ouvertement défendu des idées pacifistes, à telle enseigne qu'à l'armistice il a été emprisonné à Liège et à Bruxelles, avant de bénéficier d'un non-lieu, de retourner un moment dans les carrières de Seilles, puis d'être attiré par le journalisme militant et d'aller habiter dans un village brabançon, où il a écrit l'essentiel de son œuvre.

Celle-ci est fort abondante et comprend des recueils de contes, des livres de souvenirs, des récits à tendance historique (dont plusieurs plongent dans le passé le plus lointain de la Wallonie), des croquis, des essais et plusieurs cycles romanesques, dont le plus vaste est celui qui met en scène Jean Clarambaux et qui s'étend sur cinq volumes : *Le*

Village gris (1927), *Le Retour* (1930), *L'Éclaircie* (1931), *La Rafale* (1933) et *Le Testament* (1936). Tout Jean Tousseul s'y révèle : un être généreux, pétri d'amour et de pitié pour les petites gens, assoiffé de justice, convaincu que l'homme peut être bon et que ses lendemains verront le progrès partagé par tous, selon les utopies de Rousseau et de Tolstoï.

Le Village gris a été, en 1927, une sorte de révélation. Ce roman a d'ailleurs été couronné par plusieurs prix littéraires et a été traduit dans de nombreuses langues (en particulier le russe). Loin d'être enivré par cette gloire soudaine, et même par une rumeur persistante selon laquelle il ferait un excellent lauréat du prix Nobel, Jean Tousseul, lui, a poursuivi sans relâche sa besogne d'écrivain.

Mort à Seilles en 1944, Jean Tousseul a, aujourd'hui encore, de nombreux inconditionnels, surtout dans les régions mosanes de Huy, d'Andenne et de Namur, où il reste, avec Arthur Masson, le romancier le plus populaire. Mais on aurait tort de ne voir en lui qu'un écrivain régionaliste, populiste, soucieux de didactisme et s'abandonnant au « pathétique humanitaire » (selon Robert Burniaux et Robert Frickx). Certains de ses héros, Jean Clarambaux le premier, sont des personnages de partout et de toujours.

Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations

Considéré comme un des livres-phares ayant contribué à l'avènement de Mai 68, ce *Traité de savoir-vivre* de Raoul Vaneigem (il est né à Lessines, comme René Magritte) doit sa publication chez Gallimard, en novembre 1967, à Raymond Queneau. Quand on en connaît le contenu – une critique radicale des idéologies et des religions qui président à la destinée des individus et un plaidoyer pour une civilisation du plaisir –, on peut en être surpris, l'auteur de *Zazie dans le métro*, tout irrégulier qu'il ait été dans ses œuvres romanesques et poétiques, n'ayant jamais défendu des opinions révolutionnaires et n'ayant jamais non plus manifesté un quelconque soutien à l'Internationale situationniste, le mouvement postsurréaliste auquel a appartenu Raoul Vaneigem au début des années 1960.

Je tiens de Raoul Vaneigem lui-même les circonstances de la publication de son *Traité de savoir-vivre*. Il me les a narrées avec une évidente jubilation, un 31 décembre, à quelques heures d'un réveillon, à Tanlay en Bourgogne, l'air de me faire croire qu'il m'en réservait la primeur, alors qu'il avait déjà, bien entendu, raconté cette histoire à de très nombreuses reprises et qu'il l'avait relatée en quelques mots dans la préface de la deuxième édition de son essai, en 1992. J'ai pu apprécier à cette occasion ses formidables talents de conteur et j'ai regretté qu'il ne se soit pas davantage investi dans la fiction (car son unique roman *Voyage à Oarystis*, paru en 2005, est jubilatoire). C'est entre 1963 et 1965 qu'il a écrit le *Traité de savoir-vivre* et qu'il en a soumis le manuscrit à une quinzaine d'éditeurs. Il s'en est suivi autant de refus, dont celui de Gallimard, qui allait lui retourner son texte le jour même où *Le Figaro littéraire* consacrait un article aux Provos d'Amsterdam et voyait dans leurs actions la main des situationnistes. Hasard ou nécessité historique, cet article allait tomber sous les yeux de Raymond Queneau, qui avait été une des rares personnes appartenant au comité de lecture de Gallimard à avoir soutenu le brûlot de Raoul Vaneigem et qui devait s'empresser de lui adresser un télégramme pour en réclamer le renvoi.

Si le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* fait désormais partie des classiques de la subversion, il a aussi été la cible d'innombrables tirs à boulets rouges et Raoul Vaneigem en personne n'a pas été épargné dans le monde turbulent des agitateurs d'idées (ce que d'aucuns appellent le PIF, Paysage intellectuel français). Dans une interview accordée à Paul Hammond en octobre 1987, Jean Schuster, un des principaux animateurs du groupe surréaliste parisien entre 1947 et 1969, a ainsi fourni la réponse suivante, après avoir été interrogé sur le rôle important joué par les situationnistes en Mai 68 : « Ce n'est pas tout à fait faux. Si vous lisez attentivement leur revue et les écrits de Vaneigem, vous constaterez qu'il n'y a pas une seule idée neuve, que tout est pris aux surréalistes à commencer par la référence à Fourier. Vaneigem est un excellent écrivain, caustique, cultivé, brillant, mais totalement dépourvu d'armature intellectuelle. C'est, aurait dit Dalí, une structure molle. Il compile les idées des autres en les arrangeant avec un savoir-faire haute couture. » Et de s'attaquer ensuite à Guy Debord, « caricature de Marx », et d'affirmer que *La Société du spectacle* est, avec *Citadelle* de Saint-Exupéry, « le livre le

plus creux et le plus soporifique » qu'il ait jamais lu.

En Belgique non plus, Raoul Vaneigem ne s'est pas attiré que des amis. Il est vrai qu'en février 1963 il avait rédigé à Anvers, avec la complicité de Jan Strijbosch, un tract violent intitulé *Pas de dialogue avec les suspects ! Pas de dialogue avec les cons !*. Sans les citer nommément, il visait des surréalistes, Tom Gutt en particulier, dès le premier paragraphe : « Force nous est de constater que c'est actuellement en Belgique que l'on relève le plus grand nombre (et l'accroissement le plus rapide) d'imbéciles notoires et de gens louches qui essaient d'approcher les situationnistes sans en avoir les moyens. » Plus loin, il reprochait aux Belges leur « amateurisme politico-culturel débile ». À la parution du *Traité de savoir-vivre*, Tom Gutt devait, lui, parler d'imposture et le proclamer haut et fort…

Depuis 1967, Raoul Vaneigem n'a jamais cessé de développer et d'approfondir les thèses de son livre inaugural à travers de nombreux autres ouvrages. Sous le beau titre *Nous qui désirons sans fin*, il a fait par exemple, en 1996, l'examen critique d'une société marchande, selon lui en déclin total, et d'une civilisation niant les aspirations naturelles de l'existence, le désir et l'hédonisme – des thèmes qu'on retrouve également dans son livre-manifeste *Pour une internationale du genre humain*, publié trois ans plus tard (ces deux œuvres aux Éditions Cherche-Midi).

Je ne partage pas les idées de Raoul Vaneigem. Mais il est si constant dans ses convictions et ses combats, il est si authentique, si cordial, si humain, si *hédoniste* qu'on lui donnerait, à lui qui est un porte-parole farouche de l'athéisme et un pourfendeur viscéral des doctrines religieuses, qu'on lui donnerait, oui, le bon Dieu sans confession.

Voir : Violence.

Tuymans, Luc

J'entends souvent dire que tel tableau, tel film, telle musique ou tel récit est froid – ce qui d'ordinaire sous-entend que l'œuvre en question considérée comme froide ne plaît pas et que la froideur, elle,

serait un élément dénué de toute valeur esthétique. Une forte impression de froideur, c'est ce que j'ai d'abord et avant tout ressenti lorsque j'ai découvert, en février 2011, la grande rétrospective consacrée au peintre anversois Luc Tuymans (1958), au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles – une rétrospective inaugurée aux États-Unis en 2009, successivement à Colombus, à San Francisco, à Dallas et à Chicago. Mon impression était d'autant plus sensible que la plupart des tableaux étaient chacun séparés de deux ou trois mètres les uns des autres sur des cimaises blanches et que leur tonalité générale, quel que soit le format, était laiteuse, blafarde, pâle et, oserais-je dire, presque *incolore*.

Une peinture presque incolore, oui : voilà ce que j'avais sous les yeux. Une peinture blanche. Blanche dans le sens d'une écriture blanche : minimaliste, désossée, dégraissée, *simenonienne*, figurative sans aucun doute, mais d'une figuration impalpable, réduite à des lignes et à des taches ni tout à fait claires, ni tout à fait floues.

En m'approchant des tableaux exposés, une cinquantaine au total, et en les examinant de près, j'ai fini par me rendre compte qu'ils étaient en réalité lumineux et qu'ils suscitaient chez moi une forme d'empathie. C'est, je crois, parce que Luc Tuymans, conformément à la technique cinématographique, passe d'un plan d'ensemble à un gros plan (jusqu'au zoom), d'un plan américain à un plan italien, d'un plan moyen à un plan mi-moyen, montrant tour à tour l'extrémité de deux doigts de la main, un paysage de montagne (un peu à la manière de Caspar David Friedrich), un visage resserré (le sien, entre autres), un portrait sur pied (par exemple Mwana Kitoko, *alias* le roi Baudouin, en tenue militaire d'apparat, après être descendu de son avion au Congo encore belge), un morceau de carpette, le coin d'un bureau moderne, le bout d'un miroir, le slip mal ajusté d'une femme maigrichonne penchée en avant, le pare-brise ou le rétroviseur d'une automobile, un drapeau enroulé autour de sa hampe, un réfrigérateur, quelques troncs d'arbre dans un parc… Ou encore des pastilles. À moins qu'il ne s'agisse de comprimés pharmaceutiques. Mais quelle drôle d'idée de peindre ça ? Qui, avant Luc Tuymans, a jamais peint une chose aussi banale, aussi futile ?

Tytgat, Edgar

J'aime énormément Edgar Tytgat (1879-1957) – sa naïveté, une naïveté sans apprêts, sans formalisme aucun, une naïveté toute naturelle, mais aussi une naïveté intelligente qui fait qu'on ne pourrait pas le classer parmi les peintres naïfs. Edgar Tytgat n'est pas un peintre naïf car il sait parfaitement comment on peint au pinceau une toile et comment on trace à la plume une ligne, car il a une conception de l'art et que son art à lui correspond à sa vision personnelle du monde, des gens, des choses, de la nature. S'il avait été un peintre naïf, il n'aurait jamais suivi des cours à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles en 1897, il n'aurait jamais écrit et publié des contes en 1927 et il n'aurait jamais édité à ses dépens en 1933, à quarante exemplaires, son album *La Flûte enchantée de Mozart*, soit une suite de dix pointes sèches à travers lesquelles il donne une interprétation des plus libres de l'opéra du compositeur autrichien. Il n'aurait jamais non plus illustré des livres comme *Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault (1921), *L'Histoire du soldat* de Charles-Ferdinand Ramuz (1930) ou *La Pharmacienne* de Jean Giraudoux (1944). Et il n'aurait pas davantage, bien entendu, été un peintre vivant en grande partie de sa peinture, exposant ses œuvres à intervalles réguliers et participant de près à la vie artistique de la Belgique.

Peut-être suis-je attiré par Edgar Tytgat tout simplement parce qu'il est un conteur, un *littérateur* par images superposées. Dans la majorité de ses toiles, de ses aquarelles, de ses dessins ou de ses gravures, je perçois en effet souvent une histoire, moi qui suis particulièrement sensible, quand je lis des romans, à l'intrigue, au déroulé de l'action, au récit, moi qui aime par-dessus tout que les romans soient des paraboles. J'ai d'ailleurs souvent lu ou entendu dire qu'Edgar Tytgat était un imagier, qu'il l'était même à la manière de Breughel. « On peut très bien placer, a écrit notamment Franz Hellens en 1928, une composition de Tytgat à côté d'un tableau de Breughel, tout aussi bien à côté d'un tableau de l'école italienne ou française ; il garde un air de famille. »

Air de famille ou pas, il y a un style Edgar Tytgat si parlant, si volubile, si criant que je reconnais ses œuvres d'un seul et rapide coup d'œil et que toujours, elles me séduisent. Comment aurais-je pu ne pas en parler dans ce *Dictionnaire amoureux* ? Il y a par exemple cette

femme à sa fenêtre tournant le dos à son salon et à sa guitare déposée sur une chaise. Et aussi sa vision du Paradis, où il se représente lui-même en train de peindre des femmes nues, des animaux et saint Pierre (ou saint Nicolas) accueillant la foule des élus. Ou bien encore ce couple d'amoureux sous un chêne, sorte de *Déjeuner sur l'herbe* malicieux et ludique ; cette baraque foraine avec ses magiciens, ses musiciens et des clowns, que les gens qui se promènent et passent devant eux, et même les enfants, ne regardent pas (trois enfants qui *posent* en direction du peintre) ; ce trio de vieillards « tragiques » éblouis par la beauté d'une jeune courtisane ; cette barque sur laquelle montent une demi-douzaine de passagers, tandis que sur la rive surgit un cycliste et qu'un archer bande son arc en direction de la cime d'un arbre. Et puis ces chevaux de bois, ces bohémiens, ces joueurs de flûte (un instrument de musique récurrent chez Edgar Tytgat), ces bourgeois endimanchés, ces contrebassistes, ces pénitents de Furnes, et toutes ces filles nues qui semblent joyeuses de l'être et que leur nudité rend presque hilares… Une palette de ravissements !

Val-Saint-Lambert

En Belgique, la cristallerie du Val-Saint-Lambert a longtemps été ce qu'on appelle communément une institution – un terme qui prend ici tout son sens puisque aussi bien sa création coïncide, à quelques années près, avec la naissance du pays. C'est en 1825, en effet, que ses fondateurs ont choisi de s'établir à Seraing, qui n'était encore à l'époque qu'un village au bord de la Meuse, non loin de Liège, dans les bâtiments désaffectés d'une vieille abbaye cistercienne. Concours de circonstances étonnant, c'est à cette même date que Seraing a accueilli, sous l'impulsion de l'Anglais John Cockerill, la toute première usine métallurgique et sidérurgique de la région liégeoise.

Par institution, j'entends que des décennies durant, jusqu'aux années 1980, les verres, les carafes, les plats, les vases, les candélabres, les boules sulfure et les lustres produits par le Val-Saint-Lambert se sont trouvés dans toutes les familles de la petite, de la moyenne et la grande bourgeoisies belges, un peu comme des emblèmes matériels et tangibles de l'identité nationale. Des décennies durant, remettre un trophée en cristal fabriqué par Baccarat, Saint-Louis ou Murano, où que ce fût en Belgique, et même au fin fond de la Flandre, était totalement inconcevable. C'était le Val-Saint-Lambert ou rien. Et, de préférence, le Val-Saint-Lambert doublé de couleurs et taillé avec le soin le plus minutieux. D'autant moins inconcevable que les étrangers, sur tous les continents, l'ont beaucoup convoité, eux aussi, et que des récompenses internationales sont régulièrement venues renforcer le prestige et la renommée de la cristallerie liégeoise. Le succès de la participation du Val-Saint-Lambert à l'Exposition des arts décoratifs de Paris en 1925 a ainsi été tel que le jury, composé de spécialistes de la verrerie issus d'une dizaine de pays, Antoine Daum à

leur tête, lui a décerné, à l'unanimité de ses membres, la plus haute distinction : le Grand Prix. De quoi griser, en ces années fastes, les citoyens du royaume, et peut-être les rassurer sur l'excellence de la manufacture, dont ils connaissaient tous le nom depuis leur plus tendre enfance.

Mais par institution, j'entends également que les objets sortis des ateliers de Seraing ont souvent été sacralisés dans les familles et qu'en particulier les services en verre n'étaient presque jamais utilisés, ou n'étaient utilisés que lors de quelques rares et exceptionnelles occasions, les fêtes de fin d'année, les mariages, les baptêmes, les anniversaires, et aussi les obsèques… Sinon, ils restaient à l'abri, rangés proprement dans une armoire ou derrière une vitrine, vestiges hiératiques d'une liturgie bourgeoise tout à la fois ardente et obsolète, symboles élégants et raffinés d'un bien qu'on ne dissimulait pas et dont on était raisonnablement fier.

Van Dam, José

Il y a toujours dans le répertoire d'un grand artiste lyrique une œuvre qu'on préfère aux autres et qu'on porte aux nues. Celle du baryton José Van Dam (1940) qui me touche le plus est *Saint François d'Assise*, le seul opéra d'Olivier Messiaen. Baptisé « scènes franciscaines en trois actes et huit tableaux », il est le fruit d'une commande que le compositeur avignonnais a reçue en 1975 de Rolf Liebermann, alors directeur de l'Opéra de Paris, et qu'il a menée à bien en 1983 (il est aussi l'auteur du livret). Fruit colossal, hors normes, exigeant un orchestre de cent dix-neuf musiciens, de cent cinquante choristes divisés en deux groupes, avec sept rôles chantés, le premier étant, bien entendu, celui de saint François (la partition compte deux mille pages et près de sept mille mesures). Et c'est José Van Dam qui a eu l'insigne privilège, le 28 novembre 1983 à l'Opéra de Paris, de créer le rôle-titre sous la direction du chef japonais Seji Ozawa – création mémorable, exceptionnelle, spectaculaire, sans doute une des plus importantes de l'histoire de la musique au XX^{e} siècle.

Tout au long de sa carrière internationale qu'il a débutée en 1961, José Van Dam a chanté dans maints opéras célèbres (*Les Noces de Figaro*, *Don Juan*, *Le Turc en Italie*, *Boris Godounov*, *Falstaff*, *Salomé*, *Wozzeck*…) et sur les scènes les plus renommées partout dans le monde. Pourtant, de l'avis de fort nombreux mélomanes, son nom reste à jamais attaché à l'opéra d'Olivier Messiaen. D'autant plus qu'il a souvent repris le rôle de saint François dans diverses et remarquables interprétations concertantes et qu'en 1992 il l'a de nouveau incarné, quand l'œuvre a été représentée pour la première fois au Festival de Salzbourg. Ce rôle exige un éventail expressif très large, énormément de concentration et autant de présence physique. Cela explique pourquoi, après la dernière représentation de l'opéra au Festival de Salzbourg en 1998, José Van Dam a déclaré qu'il renonçait définitivement à chanter saint François. Ce n'est toutefois que douze années plus tard qu'il a mis fin à sa carrière de chanteur d'opéra.

En 2014, José Van Dam a dû surprendre une bonne partie de ses fans en proposant un album de douze chansons de Carlos Gardel, la première immense vedette du tango. Sur ce disque, il est accompagné du contrebassiste de jazz Jean-Louis Rassinfosse et du pianiste de jazz Jean-Philippe Collard-Neven, l'initiateur du projet.

Je sais, Carlos Gardel et Olivier Messiaen n'ont rien en commun, mais chose étonnante, en écoutant ce disque et en entendant la voix si caractéristique de José Van Dam, je n'ai cessé de penser à saint François.

Van Damme, Jean-Claude

Jean-Claude Van Damme (Van Varenberg à l'état civil) est obnubilé par la Belgique, par *sa* Belgique. Il en parle tout le temps, à tout bout de champ, au fil des interviews, tantôt pour dire, et répéter qu'il est le « petit Belge » qui a superbement réussi à Hollywood, après avoir exercé trente-six boulots « merdiques » et travaillé dur jour et nuit ; tantôt pour rappeler qu'il étouffait dans la Belgique de son enfance et de son adolescence, que son éducation catholique lui pesait, que tout était terne et triste à Berchem-Sainte-Agathe, sa commune natale, que l'atmosphère y était « très Brel » – Brel auquel il se réfère beaucoup et aime volontiers se comparer. Il est vrai que, de leur côté, les journalistes qui l'interrogent lui demandent toujours comment a débuté sa carrière aux États-Unis.

Cette obsession, le cinéaste français Mabrouk El Mechri l'a portée à son point d'incandescence dans *JCVD*, un long métrage qui est sorti en salles en 2008 et où Jean-Claude Van Damme interprète son propre personnage. Le pitch de ce film est assez insolite : à peine a-t-il débarqué à l'aéroport de Zaventem que l'acteur se rend en taxi dans un bureau de poste de Schaerbeek afin de retirer de l'argent (il en a un besoin vital) et tombe à son corps défendant sur une prise d'otage. Pour comble, un des auteurs de l'agression est un admirateur inconditionnel de ses films. Mais le plus inattendu, c'est que la police et le commissaire Bruges chargé de l'enquête (François Damiens) sont persuadés que Jean-Claude Van Damme a lui-même organisé le coup avec plusieurs complices. Rapidement diffusée par la télévision et la radio, la nouvelle stupéfie la population et n'est pas loin de provoquer des émeutes.

En réalité, Jean-Claude Van Damme ne joue pas tant ici son propre personnage que sa propre représentation à travers les médias, presque sa propre caricature : un homme qui ne ressemble guère à l'image qu'il donne, qui doit affronter de pénibles problèmes fiscaux, juridiques et familiaux (un procès pour la garde de sa fille, dont tout le monde se moque), qui ressasse ses déboires sentimentaux, ses échecs au cinéma et les trahisons qu'il a subies (en particulier la volte-face du réalisateur chinois John Woo qu'il a fait venir à Hollywood) ; mais un homme qui, lorsqu'il prend la parole, tient neuf fois sur dix des propos décousus, inintelligibles, absurdes, pleins de fautes de

français, et qui a immanquablement recours à un vocabulaire des plus saugrenus. Ce sont sans doute les scènes les plus attachantes du film de Mabrouk El Mechri – celles dans lesquelles Jean-Claude Van Damme *improvise* du Jean-Claude Van Damme, du Jean-Claude Van Damme pur jus. J'allais dire celles dans lesquelles il joue « neutral » pour reprendre un des savoureux néologismes dont il a la paternité : plus « neutral » que nature.

J'ai été très étonné de lire dans la presse que Jean-Claude Van Damme avait trouvé avec *JCVD* son « meilleur rôle ». Dès qu'un comédien joue à contre-emploi, il est unanimement encensé et est aussitôt en lice pour un grand prix d'interprétation. Dans ce registre, la palme (je ne choisis pas ce mot par hasard) revient aux acteurs qui endossent un rôle de malade mental. Malgré d'excellentes critiques et le bon accueil que lui ont réservé les cinéphiles, *JCVD* n'a pas attiré les foules, ni en Belgique ni en France.

Les fanatiques de Jean-Claude Van Damme n'ont que faire de ses états d'âme. Ils veulent voir ses biceps, ses esquives, ses feintes, ses beignes, ses torgnoles, ses multiples czardas de karaté, ses innombrables culbutes sur terre et dans les airs… Ils veulent voir le « petit Belge » en sauveur du monde, en défenseur intraitable de la veuve et de l'orphelin, prêt à anéantir les forces du mal. Et peu importe à leurs yeux que, en dehors de l'écran, il soit « neutral » ou pas.

Van den Berghe, Frits

Frits Van den Berghe est un peintre de génie, un génie ténébreux et apocalyptique, sans doute, avec Constant Permeke, le plus grand peintre expressionniste flamand de la première moitié du XX^e^ siècle – le plus troublant, le plus étourdissant, le plus complexe, le plus imprévisible, le plus *inhumain*.

Frits Van den Berghe naît à Gand en 1883. À quinze ans, il s'inscrit à l'Académie des beaux-arts et y suit les cours jusqu'en 1903, date à laquelle il commence à fréquenter le village de Laethem-Saint-Martin et les premiers artistes qui y ont installé leur atelier : George Minne, Valerius De Saedeleer, Gustave Van de Woestijne… Bien qu'il ne

partage pas leurs préoccupations spirituelles, il apprend beaucoup à leurs côtés et se laisse influencer par leur manière de peindre. À cette même époque, il fait aussi la connaissance d'Elvira Maria Van Houte, sa future femme, qui donne naissance à une fille, en 1906. Et bientôt il rencontre la fille d'un douanier, Stella Van de Wiele, dont il tombe amoureux fou et avec laquelle il se met en ménage.

Un beau jour, en 1914, il laisse tout tomber et, sans avertir personne, sans crier gare, il gagne les États-Unis en catimini. Pour vivre, il exécute des copies de primitifs flamands à la demande d'un marchand sans scrupule. Au bout de six mois, il est toutefois de retour en Europe et décide de s'établir aux Pays-Bas en compagnie de son ami le peintre Gustave De Smet, né, lui aussi, à Gand. En 1916, peu de temps après avoir exposé vingt-trois de ses tableaux dans une galerie d'Amsterdam, il rompt avec Stella, rentre en Belgique et accepte un poste de chef de bureau au ministère flamand des Arts et des Sciences. Ce qui lui vaut, à l'armistice, de sérieux problèmes. Il est obligé de se démettre de ses fonctions et de s'exiler aux Pays-Bas où, un court moment, il se sent attiré par le fauvisme, avant de se tourner vers une peinture beaucoup plus sombre, mélange stupéfiant d'expressionnisme, de futurisme et de cubisme, avec des personnages énormes, explosifs. Ses tableaux ne se vendant pas, il ouvre une blanchisserie…

En 1922, il est autorisé à rentrer au pays et, toujours en compagnie de Gustave De Smet, trouve refuge chez Constant Permeke, à Ostende. La ville balnéaire et ses plages lui inspirent plusieurs toiles monumentales, mais il n'y reste pas longtemps. Il va sans cesse d'un endroit à l'autre, notamment à Laethem-Saint-Martin et non loin de là, au bord de la Lys, à Afsnee. Après un nouveau détour par les Pays-Bas, il revient habiter chez Constant Permeke sur le littoral et réalise ses premiers petits crayonnés, des lambeaux de personnages, de paysages et d'objets, des miasmes comme évadés des ténèbres. Puis, derechef, il regagne Afsnee et commence à peindre des tableaux d'une puissance d'évocation vertigineuse, un peu comme s'il avait cherché, à travers une débauche de figures informelles, à fixer la désintégration de l'existence humaine.

Et voilà qu'en 1925, après une séparation de plus de dix ans, Frits Van den Berghe réintègre le foyer conjugal ! Est-il un autre homme ? En tout cas, il est certainement un autre peintre. Ou le même, mais

hanté par des visions de plus en plus effrayantes, ainsi qu'en témoignent une série de gouaches sur papier et de dessins qu'il présente à la galerie Centaure à Bruxelles en janvier 1927 comme les œuvres d'un « rêveur éveillé ». Dans une interview au critique Georges Marlier que publie le mensuel artistique *Le Centaure* en avril 1927, il déclare : « Sous cette croûte des apparences vit tout un arrière-monde de sentiments, de souvenirs, de rêves, etc. Et c'est précisément le rôle de l'artiste d'établir le contact avec ces impondérables psychiques et de les faire affleurer à la surface de la vie. La vie imaginaire, le monde des illusions et des chimères, l'univers lyrique du poète, l'univers abstrait du penseur ont-ils moins de poids, moins de valeur que celui des phénomènes physiques ? »

À la même époque, il découvre le surréalisme et Max Ernst. C'est un choc, une révélation. Les œuvres qu'il réalise alors sont presque toutes des images hallucinées et hallucinantes, un univers de monstres et de terreur d'une exceptionnelle richesse plastique, traversé par de superbes lumières surnaturelles : *Femme dans une grotte*, *Homme dans la forêt*, *La statue qui chante*, *Apparition/Séparation*, *Ange au-dessus d'une ville en feu*, *Personnages flottants*, *Le Pénitent*, *Le Domaine de l'amour*… Pourtant, le public continue de bouder ses tableaux, malgré les éloges de la critique et la publication d'une importante monographie dans la belle collection « Les Cahiers de Sélection ». Du reste, en 1932, le marché de l'art se heurte à une crise sans précédent, qui contraint de nombreuses galeries à fermer leurs portes et à liquider leurs stocks. En février de cette année, lors d'une importante vente publique réunissant à Bruxelles trois cent soixante œuvres d'envergure, soixante-cinq signées Frits Van den Berghe sont vendues à vil prix et, quelques mois plus tard, à l'occasion de la vente de la galerie Le Centaure, cent autres partent pour trois fois rien, comme une injure à l'artiste, comme s'il était un peintre du dimanche.

Démuni, Frits Van den Berghe cherche un recours dans la presse et multiplie bientôt les collaborations à des journaux et des magazines flamands, presque tous d'obédience socialiste. La majorité de ses dessins détonent complètement et ne semblent guère se conformer à l'esprit et au lectorat d'une presse ayant une vocation populaire et sociale, quoiqu'ils soient beaucoup plus réalistes que ses tableaux. Mais ils lui permettent de nouer les deux bouts. En 1935, Frits Van den Berghe est même définitivement engagé comme illustrateur pour

le journal *Het Licht* à Gand. Il peint moins. Les rares œuvres qu'il donne encore, en particulier son *Autoportrait à la tête de mort* qu'il exécute en 1938, montrent des créatures cauchemardesques, des ersatz d'hommes et de femmes, des larves. C'est le bout du bout. Impossible d'aller plus loin. Ou alors pour s'effacer à jamais. Ce qui ne tarde pas à se produire : en septembre 1939, il est emporté, à l'âge de cinquante-six ans, par la meute de ses innombrables démons.

Qu'un tel génie de la peinture expressionniste, « le frère cadet et le digne successeur de James Ensor », selon le critique Émile Langui, soit toujours aussi méconnu en dehors de la Belgique et des milieux informés à travers le monde est une énigme. Qui pourrait la déchiffrer ?

Voir : Gand ; Laethem-Saint-Martin ; Permeke, Constant.

Van de Velde, Henry

Le slogan promotionnel de l'exposition consacrée à Henry Van de Velde (1863-1957), à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de sa naissance, au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, du 13 septembre 2013 au 12 janvier 2014, se résumait à trois substantifs : « Passion, Fonction, Beauté. » En visitant cette exposition, j'ai pu me rendre compte qu'ils étaient fort bien choisis.

Henry Van de Velde, qui est natif d'Anvers, est l'exemple parfait du créateur polyvalent, peut-être même le tout premier créateur polyvalent de l'ère moderne, du moins si on tient compte du fait que ses multiples créations ressortissent à de très nombreuses disciplines : la peinture, le dessin, l'architecture, la statuaire, la reliure, la typographie, l'illustration, l'ameublement, les arts de la table, l'argenterie, la porcelaine, la poterie, la bijouterie, la ferronnerie, la tapisserie, l'émaillerie, la décoration, la publicité, l'habillement, l'écriture d'essais théoriques… Et il a aussi été conférencier et professeur. Il a notamment lancé le Kunstseminar à Weimar, en 1902, et dirigé l'Institut supérieur des arts décoratifs de la Cambre à Bruxelles, fondé en 1926, en grande partie à son initiative (devenu depuis l'École nationale supérieure des arts visuels de la Cambre).

Le plus extraordinaire, c'est que Henry Van de Velde n'a jamais eu qu'une formation de peintre, mais que, tout en suivant des cours dans les classes de l'Académie d'Anvers, de 1880 à 1883, il s'est senti attiré par les préraphaélites, les écrits esthétiques de John Ruskin et, surtout, les théories sur les arts décoratifs prônées et mises en œuvre à cette époque-là, en Angleterre, par Walter Crane et William Morris.

Il y a, c'est évident, diverses influences, volontaires ou inconscientes, dans les tableaux que Henry Van de Velde a peints en ces années 1880 et au début des années 1890, et les œuvres qui étaient exposées au musée du Cinquantenaire m'ont fait penser tour à tour à Georges Seurat, à Paul Signac, à Georges Lemmen, à Vincent Van Gogh, à Théo Van Rysselberghe, à Maurice Denis… Par contraste, les dessins qu'il a exécutés à la même époque sont étonnamment originaux, et c'est un peu comme si Henry Van de Velde s'était détaché de toute filiation, de tout académisme, s'était orienté sans guide aucun, sans modèle véritable, vers de nouvelles voies et, avec ces mêmes dessins, avait également voulu mettre un point final à une période entière de sa vie créatrice.

Du reste, en tournant le dos aux toiles et aux dessins de Henry Van de Velde, j'ai non seulement pénétré dans une deuxième salle d'exposition, mais je me suis soudain retrouvé dans l'univers des arts décoratifs, ceux qui sont propres au « foyer », pour me conformer à son vocabulaire, et doivent tendre à modifier les conceptions de

l'existence quotidienne. Tous les objets ont retenu mon attention : un bureau de direction incurvé en chêne naturel ; une robe longue ; une publicité pour la marque Tropon, « l'aliment le plus fortifiant » ; une table à thé en vannerie ; un candélabre à deux branches en bronze argenté et un autre à six, le salon de coiffure Haby, qui était à Berlin ; une boucle de ceinture en argent et améthyste ; une veilleuse en laiton ; des couverts à poisson stylisés à l'extrême ; vase en grès vert et rose ; un service de chocolat en porcelaine ; une chaise d'enfant en frêne ; un rond de serviette en ivoire ; un rocking-chair en acajou et cuir bleu ; une banquette d'un wagon des chemins de fer ; la couverture de *Dominical* de Max Elskamp ; la fine reliure d'*Also Sprach Zarathustra* de Friedrich Nietzsche…

Et puis, évidemment, cet extraordinaire ensemble de maquettes, de plans, de dessins, d'études, de cartons et de photographies relatif à l'architecture et aux bâtiments construits çà et là en Europe, comme le Théâtre du Werkbund à Cologne, le Club House du Tennis Club à Chemnitz (qui n'existe plus), la bibliothèque de l'Université de Gand, la villa Groot Haesebroek à Wassenaar, aux Pays-Bas ou le monument Peter Benoit à Anvers. Ou bien encore les meubles du bureau du roi Léopold III, qui, à l'exposition, étaient présentés pour la première fois au public et dont j'ignorais que Henry Van de Velde avait été l'heureux concepteur.

Au début de la Première Guerre mondiale, Henry Van de Velde se trouvait avec sa famille en Allemagne et il a été contraint d'y rester jusqu'en 1918, avant d'aller s'installer en Suisse, à Uttwil sur le lac de Constance, où il a acheté une maison, qu'il aurait bien voulu transformer en centre d'art. Bien qu'il n'ait jamais collaboré avec l'ennemi, mais à cause de sa germanophilie, il a longtemps souffert d'être taxé *persona non grata* en Belgique, de rencontrer l'hostilité d'un quarteron de politiciens et d'une certaine frange des milieux artistiques et culturels. Et si, à partir de 1922, il a pu revenir au pays, y travailler et notamment enseigner à l'Institut supérieur des arts décoratifs (dans les bâtiments de l'ancienne abbaye de la Cambre), il a régulièrement été la cible de campagnes de presse contre son retour, contre les projets qui lui étaient confiés et contre ses diverses nominations. Par exemple, en 1930, le poste de conseiller artistique auprès de la Société nationale des chemins de fer belges, et celui de directeur artistique de la section belge à l'Exposition universelle de

Paris, en 1937.

Tant et si bien qu'en 1947 il a définitivement quitté la Belgique, malgré l'intervention personnelle de la reine Élisabeth l'invitant à demeurer sur le sol natal, et a regagné la Suisse – cette fois à Oberägeri, dans le canton de Zoug. Et c'est là qu'il a entrepris la rédaction de ses *Mémoires*, jusqu'à sa mort, en 1957, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans.

Vandromme, Pol

Je pèse mes mots (sur la chimérique balance de l'impartialité) : Pol Vandromme (1927-2009) est le plus grand critique littéraire belge de langue française. Sa virtuosité en ce domaine – une virtuosité innée, instinctive et d'un naturel presque déconcertant –, il l'a exercée jusqu'à son dernier souffle à la fois dans d'innombrables articles de presse (il a longtemps été le rédacteur en chef du journal démocrate-chrétien *Le Rappel* à Charleroi) et dans une vingtaine d'essais, qui tournent tous, ou presque, autour d'un seul et unique axiome : le style, c'est l'homme. Mais pas le style de n'importe quel homme, et surtout pas celui que proposent les existentialistes, les voyageurs de commerce du nouveau roman et les structuralistes, tous ces « maniaques laborieux », tous ces « plumitifs exsangues » débordant de « maladresses » et de « sottises ».

« Pour moi, a écrit Pol Vandromme en 1973 dans *Littérature d'aujourd'hui*, la littérature, c'est autre chose : l'air du large, les grands espaces, la danse improvisée des paysages, le bonheur d'être soi, les rêves qui baguenaudent comme des mouettes, les clefs qui ouvrent les portes dérobées et qui ferment les autres, les mots communs qui finissent par être des consignes particulières, les secrets d'alcôves et de tavernes, les complots ourdis par le soleil, le vent, les sentiers de maraude et les baies d'aubépines, tout ce que les songes et les terreurs écrivent à l'encre invisible et seigneuriale sous la garde de l'imagination. »

Est-ce là la raison pour laquelle, pourfendeur de conformisme intellectuel, il s'est beaucoup intéressé à des auteurs catalogués à droite, voire à l'extrême droite, aux hussards et aux insoumis ? Sans

doute. Mais cette inclination lui a aussi valu d'être classé de critique complaisant à leur endroit et de laudateur inconditionnel de leurs idées, alors qu'il ne les partageait pas du tout. En 1996, lors de la présentation de son livre autobiographique *Une mémoire de Wallonie* (sous-titré « Mon pays d'hier à demain »), je l'ai du reste entendu dire qu'il était animé depuis sa jeunesse d'une sorte de « socialisme sentimental », comme Jules Destrée, ce grand socialiste wallon dont il n'a jamais cessé d'admirer « le sens de la hauteur », et que la bohème, la bohème telle que l'envisageait Arthur Rimbaud, avait toujours nourri sa pensée.

En Belgique, Pol Vandromme a régulièrement été tenu pour un franc-tireur et pour un iconoclaste. Il a même été accusé d'incivisme littéraire lorsqu'il a déclaré que la littérature belge n'existait pas. « Dès l'instant où l'on écrit en français, on appartient à la littérature française. C'est vrai pour tous ceux qui pratiquent notre langue, qui ont fait d'elle leur moyen habituel d'expression – quelle que puisse être leur nationalité. » Il estimait en effet qu'un jeune Wallon et un jeune Bruxellois ont les mêmes maîtres qu'un jeune Français, vu qu'au lycée ou au collège ils étudient La Fontaine, Racine, Corneille, Voltaire, Hugo ou Balzac et que la France a l'intelligence de « naturaliser le talent », selon la belle formule que j'ai souvent entendue dans sa bouche.

Il reconnaissait toutefois certaines spécificités nationales importantes, en particulier le symbolisme, le surréalisme et le fantastique, sans pour autant les considérer comme des manifestations de la belgitude – un concept qu'il rejetait et qui, selon lui, était né dans « quelques salons bruxellois » où l'on s'efforçait de « créer artificiellement, et en circuit fermé, une littérature belge ».

Pol Vandromme, en réalité, se moquait bien de savoir si tel poète ou tel romancier était belge ou s'il ne l'était pas – s'il était suisse, canadien, algérien, marocain, congolais, libanais, haïtien… ou s'il ne l'était pas. Son humeur vagabonde et aventureuse virevoltait, sans distinction d'état civil ni de nationalité, de François Mauriac, qu'il n'aimait pas, à Michel de Ghelderode, dont il appréciait le théâtre « moyenâgeux » ; de Jean Giraudoux et de la « magie de sa prose » à Georges Simenon, « romancier russe de langue française » ; de Réjean Ducharme, qui « bouffonne en vers de mirliton », à Franz Hellens, « rôdeur d'énigmes, d'apocalypses silencieuses et quotidiennes » ; de

Bernard Frank avec son je « hargneux et humble tout ensemble » à Marcel Thiry avec son « fond de nostalgie à la Apollinaire »…

Premier auteur au monde à avoir consacré un ouvrage à Hergé et à Tintin en 1959, Pol Vandromme n'a peut-être jamais pris congé de sa mémoire d'enfance. « L'imaginaire, entretenu d'abord comme un bonheur fou, ensuite comme une maladie honteuse, comme une détresse enfin, inconsolable, inguérissable, cet imaginaire-là erre en moi, somnambule, fantôme, cœur déchiré, âme en peine, corps perdu. Ô cette tempête et ce naufrage !… »

Voir : Destrée, Jules.

Van Dyck, Anton

Les premiers portraits photographiques datent d'avant l'invention de la photographie. Autant dire que Nicéphore Niepce, William Henry Fox Talbot, Louis Daguerre, Frederick Scott Archer, Nadar *et tutti quanti* n'étaient pas encore nés quand Anton Van Dyck, d'abord à Anvers, sa ville natale, puis à Rome, à Gênes ou à Londres, en avait déjà réalisé des dizaines et des dizaines, entre 1615 (à cette date, il était âgé de seize ans à peine) et 1641, l'année de sa mort.

Je sais, le paradoxe est facile, peut-être même qu'il est tout à fait saugrenu, mais chaque fois que je vois un portrait peint par Van Dyck dans un musée, que je tombe sur une reproduction d'une de ses œuvres dans un livre ou dans un magazine, je ne peux pas ne pas recourir à cette troublante analogie anachronique. Et je ne peux pas non plus ne pas songer à ce poème de Marcel Proust, qui constitue un très bel hommage à l'artiste flamand et que j'ai découvert en lisant *Les Plaisirs et les jours* (1896) – un des huit poèmes regroupés ici sous le titre « Portraits de peintres et de musiciens » (dans les sept autres, il est successivement question de Cuyp, Potter, Watteau, Gluck, Mozart, Chopin et Schumann). Les cinquième et sixième vers du poème sont des plus révélateurs :

> *Tu triomphes, Van Dyck, prince des gestes calmes,*
> *Dans tous les êtres beaux qui vont bientôt mourir […]*

Et, trois vers plus loin, Marcel Proust de parler de la « halte de cavaliers sous les pins », des « enfants royaux […] magnifiques et graves », des « vêtements résignés », des « chapeaux à plumes braves », du duc de Richmond avec un « saphir à [son] cou », qui a les yeux aussi doux que [son] « regard tranquille », et « par-dessus tous » d'un des nombreux autoportraits de Van Dyck lui-même, « promeneur précieux », « en chemise bleu pâle, une main à la hanche » et, dans l'autre, « un fruit feuillu détaché de la branche ».

Un « prince des gestes calmes » – c'est ce qui, effectivement, caractérise Van Dyck et, par anticipation, rend son art si photographique, si évident, si *positif*. Car dans ses portraits, et quels que soient les types de personnage auxquels il s'est attaché au cours de sa brève existence – des souverains, des ecclésiastiques, des aristocrates, des bourgeois ou des peintres –, tout est calme : les yeux, l'expression, la mimique, la pose, la posture, le « maintien » ainsi que l'a écrit Marcel Proust, bref la physionomie tout entière. Et cette étonnante sérénité transparaît également dans ses portraits équestres, à l'instar de celui du marquis Anton Giulio Brignole Sale, que j'ai pu admirer au palais Rosso à Gênes et qui, le bras levé, à califourchon sur son magnifique cheval blanc, donne l'étrange impression de survoler le décor – un portrait d'une hauteur de près de deux mètres et d'une largeur d'environ un mètre cinquante, dont le pendant, le portrait de François de Moncade, exposé au musée du Louvre à Paris, dégage une impression assez analogue. C'est comme si, avec chacun de ces tableaux, on était bel et bien hors du temps, pour ne pas dire carrément hors de l'espace, et comme si les premières décennies du XVII^e^ siècle avaient été une époque insouciante, paisible et pacifique, alors qu'on est en plein dans la guerre de Trente Ans en Europe occidentale et que, de la Suède au Portugal, les conflits n'arrêtent pas de se succéder.

Et si Van Dyck, au milieu des turbulences et des violences de l'Histoire, n'avait jamais été qu'un contemplatif ? Et si, à travers tous les portraits qu'il a réalisés, il n'avait jamais cherché que des états de grâce ? Peut-être qu'il s'est toujours peint lui-même en peignant les autres. Peut-être qu'il a toujours projeté sa propre image dans chacun de ses modèles, y compris les femmes comme Paola Adorno, la marquise de Brignole-Sale, Maria de Tassis, Mrs Olivia Porter ou Marguerite de Lorraine, dont les traits sereins semblent jaillir de la magnificence des vêtements qu'elle porte. Peut-être que tous les portraits de Van Dyck ne sont, en somme, que des autoportraits.

Vaneigem, Raoul

Voir : *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*.

Van Hamme, Jean

Est-ce parce qu'il a été plusieurs années durant cadre supérieur dans une multinationale et qu'il a connu de près le monde (féroce ?) des affaires, que Jean Van Hamme (né à Bruxelles en 1939) est devenu un scénariste de bandes dessinées à qui tout réussit ? Il est pour le moins un inventeur d'histoires talentueux et un homme résolu et fort malin. Fort malin, il l'a notamment été en 1990 lorsqu'il a eu l'idée lumineuse de reprendre en bandes dessinées, après le succès des séries *Thorgal* et *XIII*, son personnage de Largo Winch, d'abord mis en scène dans six romans parus au Mercure de France entre 1977 et 1980 : *Largo Winch et Groupe W*, *Largo Winch et la Cyclope*, *Largo Winch et le Dernier des doges*, *Largo Winch et la Forteresse de Makiling*, *Largo Winch et les Révoltés de Zamboanga* et *Business Blues*. Peut-être, chez Jean Van Hamme, une façon de montrer qu'aucune séparation de fond n'existe entre le langage du romancier et le langage du bédéiste.

Lors de leur parution, ces six romans avaient été plutôt bien reçus dans le landerneau, la critique allant même jusqu'à comparer leur

héros milliardaire, coureur, bagarreur, contestataire et iconoclaste, à une sorte d'Arsène Lupin à l'échelle planétaire – un Arsène Lupin mâtiné peu ou prou de SAS. Mais ils n'avaient pas pour autant été de gros succès de librairie. Par contraste, les albums de la série *Largo Winch*, illustrés par Philippe Francq et publiés par Dupuis, le sont rapidement devenus, et le personnage lui-même est désormais une des figures mythiques modernes, comme Black et Mortimer, James Bond, Corto Maltese ou Indiana Jones. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si ses aventures débridées font également l'objet d'adaptations cinématographiques et télévisuelles. Selon certains, elles sont l'exaltation de la virilité et font l'apologie de la violence, de la violence gratuite, une expression qui m'a toujours paru incongrue et qui n'est pas loin de constituer un oxymore.

Grâce à Largo Winch et à la large audience de ses autres albums, Jean Van Hamme est entré de son vivant dans le Petit Larousse et il n'a jamais caché qu'il en était très fier. Dans une émission de la télévision belge francophone diffusée en 2014, je l'ai entendu déclarer devant un parterre d'étudiants qu'il éprouvait de l'amour pour sa propre personne, qu'il était « confortable de vivre en s'aimant bien ». J'ai sursauté. Dans un premier temps, je me suis dit que Jean Van Hamme souffrait de narcissisme aigu, mais dans un deuxième, j'ai trouvé cet aveu assez sincère. Au lieu de jouer les faux modestes, de passer pour quelqu'un de blasé ou d'indifférent, il s'est contenté, conformément à sa nature la plus profonde, de flatter lui-même son ego.

Van Immersel, Jos

Voir : Baroqueux.

Van Looy, Rik

Il y a deux âges dans l'histoire du cyclisme : av. E. M. et ap. E. M. En clair : avant Eddy Merckx et après Eddy Merckx. Le coureur que

j'ai le plus supporté av. E. M., de 1953 à 1968, c'est sans conteste Rik Van Looy, *alias* l'empereur d'Herentals, *alias* Rik II, Rik I étant l'inusable Rik Van Steenbergen qui pouvait tout gagner, aussi bien sur la piste que sur la route, y compris un contre-la-montre, sauf une course se terminant au sommet d'un col. Rik Van Looy, lui non plus, n'était pas un grimpeur. Mais cela ne l'a pas empêché, en 1960, de remporter le classement de la montagne du Tour d'Italie, après avoir engrangé un maximum de points lors d'un raid inouï qu'il avait entrepris avec un de ses équipiers les plus fidèles, Edgar Sorgeloos. Ainsi que l'a écrit Paul Chany dans sa *Fabuleuse Histoire du cyclisme* en 1975, s'il « ne s'était pas heurté à Jacques Anquetil et n'avait attendu sa 29e année pour débuter dans le Tour de France, peut-être eût-il gagné cette épreuve ».

Comme Eddy Merckx qu'on devait surnommer le Cannibale, Rik Van Looy, athlétique, ambitieux, futé, râblé, sûr de lui, était malade de victoires. Il n'arrêtait pas d'attaquer, il roulait toujours pour être devant, pour déjouer les velléités offensives de tous ses adversaires, les contraindre à puiser dans leurs réserves, les lâcher, les larguer le plus loin possible. Quitte à rouler seul en tête des kilomètres, sans jamais demander le relais à personne, à des moyennes exceptionnelles. Ce qui fera dire à Jacques Anquetil : « Mon adversaire principal dans les Tours, ce n'est ni Baldini, ni Gaul, ni Poulidor, c'est Van Looy. Je suis obligé de lui répliquer dans les étapes de plaine, et même dans la montagne, sinon il se présenterait chaque fois avec un quart d'heure d'avance au départ des courses contre la montre. »

Rik II avait en particulier le sprint dans le sang. Quand il se faisait battre au sprint, il râlait ferme, il fulminait, il éclatait de rage et de colère, et sa belle gueule de second rôle de westerns américains se tordait dans une monstrueuse et effrayante grimace. Le plus terrible de ses rictus date du 11 août 1963, au championnat du monde professionnel sur route à Renaix – Ronse en flamand, la ville natale d'Ovide Decroly, un des premiers médecins à s'être occupé d'enfants anormaux. Ce jour-là, Rik II était le favori, et on ne voyait vraiment pas qui pouvait le précéder, d'autant que la course se déroulait sur ses terres, en Flandre, dans sa Flandre immémoriale, et qu'il avait lui-même désigné les membres de l'équipe nationale belge, tous des domestiques, des *gregari* entièrement dévoués à sa cause, entièrement acquis à l'idée qu'il endosserait le maillot arc-en-ciel pour la troisième

fois dans sa fructueuse carrière, après Sachsenring en 1960 et Berne en 1961, égalant ainsi le record d'Alfredo Binda (1927, 1930 et 1932) et, justement, de Rik Van Steenbergen (1949, 1956 et 1957). C'était comme si le scénario de l'épreuve avait été écrit d'avance dans ses moindres détails, ses moindres péripéties.

Mais cette chronique d'un triomphe annoncé allait se terminer sur un incroyable fiasco. À vingt mètres à peine de la ligne d'arrivée, Rik II n'avait plus qu'à jaillir dans le sillage de son jeune domestique Benoni Beheyt, un parfait inconnu, qui avait lancé le sprint, il n'avait plus qu'à le dépasser, comme il avait été convenu, et qu'à lever les bras en l'air, en signe de victoire. Une simple formalité. L'enfance de l'art du vélo.

N'avait plus…

Qu'est-il arrivé, au juste ? On a dit que Rik II était alors à bout de forces, qu'il avait été incapable de donner le dernier coup de reins pour gagner de la vitesse et franchir la ligne d'arrivée le premier, ne serait-ce que d'un pneu. On a dit qu'il était trop confiant. On a dit que Benoni Beheyt, se moquant des consignes, n'avait pas voulu ralentir et qu'au contraire il avait bel et bien appuyé sur les pédales. Ou sinon, pourquoi aurait-il levé les bras ? Les méchantes langues ont même dit que le zigue avait reçu une copieuse enveloppe pour agir de la sorte… Quant à savoir à quelle fin et de qui…

Ce qui est étonnant dans cette entourloupette, c'est que Benoni Beheyt devait être aussitôt tenu pour un traître et un sinistre paria, et que la Belgique ne s'est pas du tout réjouie d'avoir, grâce à ce coureur de vingt-deux ans et demi, un nouveau champion du monde. En 1964, Benoni Beheyt allait encore faire quelques places d'honneur, puis deux ans plus tard, abandonner à jamais la compétition. Dans l'intervalle, il est vrai, Rik Van Looy, qui n'avait jamais digéré sa déconvenue de Renaix, avait tout mis en œuvre pour lui… *mettre les bâtons dans les roues* et le dégoûter de monter sur une bicyclette. Et lui, il continuait d'accumuler les succès, avec la même rage de vaincre qu'à ses débuts chez les amateurs, son objectif étant de remporter au moins une fois toutes les grandes classiques du calendrier cycliste international. Un contrat qu'il parachèvera en 1968 avec une éclatante victoire à la Flèche wallonne, à Marcinelle.

Voir : Cyclisme.

Van Rompuy, Herman

Quel est le dénominateur commun entre Herman Van Rompuy (1947), qui a été le premier président du Conseil européen du 1er janvier 2010 au 1er décembre 2014, Hergé et Amélie Nothomb ? Ils sont nés tous les trois dans l'agglomération bruxelloise d'Etterbeek. Je mets l'accent sur ce détail, car pour le reste, tout les sépare. Encore que Herman Van Rompuy écrive des haïkus… J'allais ajouter « à ses heures perdues », mais je me dis qu'il n'a pas dû en avoir beaucoup dans sa vie si remplie et si active… J'imagine qu'il a jeté sur le papier ses micro-compositions à la manière nippone durant les très officielles et très pesantes réunions qu'il a été obligé de présider, comme d'autres à sa place, moins inspirés, auraient multiplié des gribouillis. Quant à savoir si c'est là la raison pour laquelle il a été reçu en grandes pompes, en mars 2011, docteur *honoris causa* de l'Université de Kobé…

Les grandes pompes, Herman Van Rompuy les a en réalité toujours connues depuis ses tout premiers pas dans « l'univers impitoyable » de la politique car, avant de devenir le premier président du Conseil européen, il a été président de parti (le CVP, c'est-à-dire le Parti social chrétien flamand), sénateur, député fédéral, secrétaire d'État, vice-Premier ministre, Premier ministre et président de la Chambre. Et tout cela avec un nom à coucher dehors pour un francophone (l'imitateur Laurent Gerra s'en est souvent gaussé) et, presque miraculeusement, sans avoir la tête de l'emploi. Ce qui lui a valu, lors de sa première apparition au Parlement européen, d'être interpellé par le Britannique Nigel Farage, chef du UKIP (Parti pour l'indépendance du Royaume-Uni), d'une façon assez scandaleuse par ces mots insultants : « Je ne veux pas être impoli, mais vraiment vous avez le charisme d'une serpillière humide et l'apparence d'un petit employé de banque. » Avant d'ajouter sur un ton irrévérencieux : « Et puis vous venez de Belgique, qui est plutôt un non-pays. »

Avec ses vrais airs de « petit employé de banque », Herman Van Rumpuy n'en reste pas moins un des politiciens belges les plus brillants et les plus avisés de sa génération. Et si les médias, belges et étrangers, et les caricaturistes l'ont régulièrement pris pour cible et se sont moqués de sa bouille et de ses costumes qui semblent avoir tous été confectionnés dans des arrière-boutiques pakistanaises, ils n'ont pu

qu'être impressionnés par les distinctions qu'il n'a pas cessé d'obtenir en Belgique et à travers le monde, et dont ne pourrait s'enorgueillir aucun autre des hommes politiques du non-plat pays qui est le sien. Grand cordon de l'ordre de Léopold, Harvard Leadership Prize, collier du Mérite européen, grand officier dans l'ordre de la Légion d'honneur, prix Benelux Europa, prix Charlemagne, docteur *honoris causa* de plusieurs universités…

Je verrais bien Herman Van Rompuy, « bâtisseur de ponts » et « facilitateur d'accords entre États » ainsi qu'il s'est lui-même défini, en queue-de-pie portant sur lui toutes ces riches distinctions, fier comme Artaban, plus fier qu'un président autoproclamé et autodécoré d'une république bananière, en train de narguer Nigel Farage.

Le sacre de la serpillière.

Van Rysselberghe, Théo

Théo Van Rysselberghe (1862-1926) est d'habitude considéré, avec Henri Evenepoel, comme le plus français des peintres belges, ou même comme le plus français des peintres flamands, vu qu'il est né à Gand et qu'il a commencé sa formation artistique dans l'académie de cette ville, non seulement parce qu'il s'est rallié au néo-impressionnisme (un terme inventé par l'incomparable Félix Fénéon) et au divisionnisme, mais aussi parce qu'il a été l'ami de nombreux artistes et écrivains français. À en croire Félix Fénéon, avec lequel il était également très lié, son rêve, ou son fantasme, aurait été de vivre dans une roulotte, d'aller par monts et par vaux pour faire des expositions itinérantes et, après avoir rencontré le succès, d'aller jusqu'à brûler ses toiles et d'annihiler ainsi toute forme de spéculation. Il a aussi participé à l'aventure du journal *Les Temps nouveaux*, lancé en 1895 par l'activiste auvergnat Jean Grave et auquel ont collaboré précisément Félix Fénéon et Élisée Reclus, ou encore Camille Pissarro. Et c'est lui qui a exécuté le dessin de couverture d'une brochure éditée par Jean Grave en 1898 et écrite par Pierre Kropotkine : *La Morale anarchiste*.

Le surnom du « plus français des peintres belges » est d'autant moins usurpé qu'à partir de 1911 Théo Van Rysselberghe s'est installé

en France et qu'il a vécu tantôt à Saint-Clair au Lavandou (un endroit qu'il avait découvert grâce au peintre Henri-Edmond Cross), tantôt à Paris dans une maison, dont il devait lui-même réaliser les plans, rue Claude-Lorrain. Cela ne l'a toutefois pas empêché d'effectuer de fréquents séjours en Belgique et de continuer d'avoir des liens avec les milieux culturels belges, ainsi qu'en témoignent ses divers portraits d'Émile Verhaeren, dont la mort accidentelle, en 1916, l'affectera profondément. Ces portraits sont remarquables. Mais je leur préfère cette huile sur laquelle le poète est représenté de dos en train de lire, dans son cabinet privé à Saint-Cloud, et qui a été peinte en 1903 : *La Lecture d'Émile Verhaeren* (conservée au musée des Beaux-Arts de Gand) C'est, *mutatis mutandis*, le pendant néo-impressionniste du célèbre *Coin de table* de Henri Fantin-Latour, où l'on voit Paul Verlaine et Arthur Rimbaud en compagnie de six autres écrivains, un tableau datant de 1872. Les sept personnes qui écoutent Émile Verhaeren sont le biologiste Félix Le Dantec, Francis Vielé-Griffin, Félix Fénéon, Henri Ghéon, André Gide, Henri-Edmond Cross et Maurice Maeterlinck, dont Émile Verhaeren avait fait la connaissance au collège Sainte-Barbe de Gand. Il y a donc huit portraits sur cette toile, comme sur le *Coin de table*. Et comme sur le *Coin de table*, on y distingue, bien en évidence, un gros bouquet de fleurs…

Tous les témoignages l'attestent : dans ses choix artistiques, Théo Van Rysselberghe n'a jamais transigé ni accepté la moindre compromission. En 1910, il a ainsi refusé de collaborer à la décoration du palais Stoclet, construit de 1906 à 1911 par l'architecte viennois Josef Hoffmann, un des chefs-d'œuvre du Jugendstil, avenue de

Tervueren à Woluwé-Saint-Pierre. « Mon voyage à Bruxelles fut encore une fois vain par rapport à “l’affaire” Stoclet. Celui-ci s’entête à vouloir ma collaboration pour l’embellissement (?) du Woluwé-Wiener-Palace, uniquement parce qu’il me l’a une fois demandé et qu’il veut tenir sa parole. Mais il n’y a nulle place pour moi dans cette architecture où tout est prévu. Klimt, Khnopff et autres byzantinos-teutons sont les seuls “décorateurs” indiqués, et dont la place est du reste marquée d’avance dans cette étrange habitation » (lettre à Eugène Boch).

Verhaeren, Émile

Un ami, fin connaisseur de la littérature belge de langue française, m’a dit qu’un *Dictionnaire amoureux de la Belgique* ne pouvait pas se concevoir sans une entrée sur Émile Verhaeren (1855-1916). Lorsque je lui ai posé la question de savoir pour quelle raison il proférait un jugement pareil, il m’a répondu que le poète des *Campagnes hallucinées* et de *La Guirlande des dunes* faisait tout simplement partie intégrante de la culture belge, qu’il était à lui tout seul une « institution nationale » et que sa poésie en exprimait l’âme et le cœur. Et il m’a cité quelques titres de poème, selon lui « incontournables », comme *Le Village de Saint-Amand où je suis né* :

> *C’est là que je vécus mon enfance angoissée,*
> *Parmi les gens de peine et de métier,*
> *Corroyeurs, forgerons, calfats et charpentiers,*
> *Avec le fleuve immense au bout de ma pensée.*

Et aussi *Les Cathédrales*, *Bruges au loin*, *La Lys* (« douce et lente »), *L’Escaut* (« puissant, compact, pâle et vermeil ») ou le fameux *Passeur d’eau* avec son « roseau vert entre les dents », des textes qui seraient tous des hymnes à la Flandre et, ce faisant, des « chants patriotiques ».

Je me suis procuré deux anthologies d’Émile Verhaeren, dont le nom m’est familier depuis ma plus tendre enfance, mais dont je me demande s’il est toujours lu : la première, *Poèmes choisis*, établie en 1947 par le merveilleux Paul Desmeth ; la seconde, *Il fait dimanche sur*

la mer !, établie, elle, en 1966 par Marie Gevers, qui s'est efforcée de choisir des textes « où domine et s'impose l'idée de l'eau », considérant que cette notion imprègne, du début à la fin, dans sa « progression vers la lumière », toute l'œuvre de l'auteur. C'est effectivement un monde de pluies (« Infiniment, la pluie, / La longue pluie, / La pluie. »), d'averses, de ruisseaux, de rivières, de fleuves, de mers, d'étangs, de marais, d'embarcations, de quais, de docks, de môles, de bancs de sable, de brumes, de buées, de nuages, de climats humides… Est-ce eux qui confèrent à cette œuvre grondante, tumultueuse, coruscante, *ruisselante*, son caractère spécifiquement belge et, partant, la place très importante qu'elle occupe au sein des lettres belges ?

Je sais qu'en poésie fond et forme sont indissolubles, mais ce qui, au vrai, m'a assez séduit chez Émile Verhaeren, c'est sa langue, sa façon de transgresser les règles de la versification traditionnelle, le peu de cas qu'il fait de la grammaire et de la syntaxe ; ce sont ses libertés, ses barbarismes et ses impropriétés qui, comme le dit Paul Desmeth dans sa préface, « ne peuvent passer toutes pour des licences poétiques » ; ce sont ses associations de mots et ses curieux néologismes – toutes choses qui retiennent aussi mon attention chez Max Elskamp (que je lui préfère). Voici quelques exemples : « le ciel dédalien », « les tours tocsinent », « les automnes prismatiques », « le cœur myriadaire de la foule », « cœur malade et plangorant », « les vents vermeils », « les gloires médusaires », « du fond du soir tourbillonnaire », « les plumes majuscules », « vacarmer », « enturquoiser », « se futiliser », « grincer un cri », « par à travers », etc.

On l'oublie trop souvent, Émile Verhaeren n'a pas écrit que des poèmes, il a également été un excellent essayiste. Ses essais, ses études et ses articles restent toutefois peu connus, à l'exception de son livre sur James Ensor publié en 1908 dans la belle « Collection des artistes contemporains », chez Van Oest & Cie à Bruxelles. De 1876 à sa mort, il a collaboré à de nombreux journaux et périodiques tels que *L'Artiste*, le *Journal des beaux-arts et de la littérature*, *La Jeune Belgique*, *La Vie moderne*, *Écrits pour l'art*, la *Revue encyclopédique*, *Le National belge*, *La Nation*, le *Mercure de France* ou *L'En dehors*, la revue anarchiste d'Alphonse Gallaud de la Pérouse, *alias* Zo d'Axa. C'est toutefois à l'hebdomadaire bruxellois *L'Art moderne*, qui a paru du 6 mars 1881 au 9 août 1914, qu'il a donné, dès le premier numéro, le plus

d'articles, en général sans les signer. Edmond Picard, l'âme de la revue, avait instauré, croit-on savoir, la règle de l'anonymat pour tous ses collaborateurs.

Verlaine, Paul

En 1893, Paul Verlaine a quarante-neuf ans et, après avoir été longtemps dédaigné et ignoré, il est devenu une vedette du milieu littéraire parisien. Tout le monde le connaît, tout le monde l'admire et voit en lui, depuis la mort de Victor Hugo en 1885, le plus grand poète français vivant, loin, très loin devant François Coppée et Leconte de Lisle, et même devant Stéphane Mallarmé jugé trop obscur. La réputation de Verlaine a d'ailleurs traversé les frontières de la France. Oscar Wilde, George Moore, Henry James, Eça de Queirós ou encore Gabriele D'Annunzio font partie de ses thuriféraires, alors que Henrik Ibsen, lui, se déclare prêt à venir à Paris pour le saluer personnellement et lui rendre hommage de vive voix.

Des thuriféraires, Verlaine en compte aussi de nombreux parmi les écrivains belges de langue française, en particulier Émile Verhaeren, Max Elskamp, Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach et Maurice Maeterlinck. Lequel a assisté au Vaudeville à Paris, en 1891, à la représentation de *Les Uns et les Autres*, une des seules pièces de théâtre que le poète a écrites (elle a paru dès 1884 dans le recueil *Jadis et Naguère*). Ils lui disent tous qu'ils aimeraient vivement le recevoir en Belgique et lui assurent qu'il pourrait y donner avec succès une série de conférences sur ses œuvres. Contre monnaie sonnante et trébuchante, il va sans dire, sachant fort bien que, malgré son immense notoriété, Verlaine est démuni et que le peu d'argent qu'il gagne lui file toujours entre les doigts et profite surtout à ses maîtresses, tantôt la fielleuse Philomène Boudin, tantôt l'intraitable Eugénie Krantz. Et sachant fort bien aussi que sa santé est précaire, qu'il souffre sans cesse d'un érysipèle infectieux de la jambe droite et qu'il se déplace avec d'énormes difficultés.

Cette proposition enchante Verlaine. Une question pourtant le chiffonne : est-ce qu'il est toujours sous le coup de l'interdiction de séjour en Belgique à laquelle il a été condamné, en janvier 1875, après

avoir obtenu son *exeat* de la prison de Mons ? Il interroge Edmond Picard, le fondateur de la revue *L'Art moderne*, qui se hâte de le tranquilliser et de lui promettre que, au lieu d'être inquiété, il sera au contraire reçu comme un dieu – le dieu incarné de la poésie. Et bientôt avec son ami Octave Maus et tout le gratin des lettres belges, Edmond Picard met sur pied un comité d'organisation.

C'est le samedi 25 février 1893 que Verlaine débarque à Charleroi, une ville où il est venu pour la première fois en compagnie de Rimbaud en 1872, très peu de temps après avoir abandonné à Paris sa femme et son fils. Il y est accueilli par Jules Destrée, qui l'emmène chez lui à Marcinelle et veille à ce que son hôte ne manque de rien. Le lendemain, à l'Éden-Théâtre, il parle de la poésie contemporaine et récite certains de ses vers devant un public nombreux, mais plutôt surpris d'entendre des propos souvent incohérents, voire totalement incompréhensibles. Un « succès de bon aloi », écrira Verlaine dans *Onze jours en Belgique*. La conférence terminée, il se retrouve avec Jules Destrée et son entourage dans un café des environs. On parle d'abord de littérature, puis, de fil en aiguille, de politique et de socialisme. Là-dessus, Verlaine s'énerve et, à la fois par provocation et par ignorance, tient un discours anarchiste qui laisse l'assistance médusée.

Le 27, il est à Bruxelles. Celui qui est chargé de l'accueillir à la station du Midi, comme on disait alors, est Henry Carton de Wiart. Né en 1869, il est un des principaux pionniers de la démocratie chrétienne en Belgique où il a fondé, deux ans plus tôt, le journal *L'Avenir social*. Il est dynamique, très patriote, avocat déjà réputé nonobstant son jeune âge et, somme toute, assez tolérant. Néanmoins, voir Verlaine débarquer dans des vêtements crasseux le consterne. « Quand je le vis descendre du train, note-t-il dans ses *Souvenirs littéraires* (1939), enveloppé d'une écharpe en guise de cache-nez, je crus pouvoir lui conseiller de se nantir d'un faux-col afin de ne pas offusquer le public élégant qu'il allait affronter. » Et Henry Carton de Wiart d'ajouter : « Nous nous mîmes en quête de cet accessoire de toilette. Il avait l'encolure très forte et nous visitâmes plusieurs magasins de la rue Neuve avant que de découvrir un faux-col à sa mesure. Il était ravi de se voir si beau… »

Le soir, à la salle du cercle Léon XIII, rue des Paroissiens, Verlaine arrive en retard à sa conférence et, qui plus est, passablement éméché,

après avoir pris un bon repas avec « l'ancienne équipe de *La Jeune Belgique* ». Pour comble, en se dépêchant, il trébuche sur une marche de l'estrade, tombe par terre, sème ses papiers çà et là. Quand il se remet debout, tant bien que mal, et commence à parler, son élocution est tout juste audible. Une partie des spectateurs, polie et respectueuse, fait semblant d'être conquise. Une autre, moins obligeante, quitte la salle avant la fin. Avec « les mines et les gestes d'une réprobation à peine discrète », précise Henry Carton de Wiart. Et la conférence est un fiasco.

Le lendemain, au banquet qui lui est offert chez Edmond Picard, Verlaine n'est pas meilleur, et il ne l'est pas davantage à Anvers, le jour suivant, au Cercle artistique en présence cette fois de Max Elskamp et d'Henry Van de Velde. Ni non plus le 2 mars, de nouveau à Bruxelles, à l'Exposition des XX, ce fameux aréopage qui réunit, entre autres, le même Henry Van de Velde, James Ensor, Fernand Khnopff ou encore Théo Van Rysselberghe, et qui sera dissous en novembre de cette même année 1893. Sa prestation est si mauvaise que l'assistance le chambre. « Le public s'était serré autour de lui pour saisir les paroles murmurées qui tombaient d'un gosier aphone, écrit Henry Van de Velde dans *Récit de ma vie* (1992). Qui d'entre nous ne ressentait la part de responsabilité qui lui incombait dans la honte d'avoir laissé choir un divin poète à un degré tel de misère ? L'image qu'avait devant lui ce public élégant était aussi pitoyable que celle de quelque brocanteur misérable, rendu à la rue après une heure de pose dans l'atelier de Raffaëlli ! »

Pour sa part, Armand Thiéry rapporte dans la *Revue générale* d'avril 1893 à propos de cette conférence aux XX : « L'auteur se laisse aller à se raconter lui-même ; et, ce qui vaut mieux, il ose se raconter pauvrement, véridiquement, sans se préoccuper de se composer un personnage, sans s'inquiéter de puiser aux petites clartés feintes de l'imagination d'autrui. Et toute cette conférence n'est que cela : une lente causerie confiante et abandonnée – d'une minable humilité – à voix sourde et profondément expressive. L'homme s'y révèle sans coquetterie, sans affèterie de poète. C'est le Verlaine pauvre de tout, malade, affaibli, miséreux, résigné et doux, le Verlaine tel que nous le rêvons après l'avoir lu naïvement en nous complaisant à la fine bonhomie de son parler. »

Le 3 mars, c'est en goguette que Verlaine se présente au Cercle

artistique et littéraire de Bruxelles, derrière le théâtre du Parc, escorté par Henry Carton de Wiart, Albert Giraud et Iwan Gilkin. À cette occasion, il est carrément nul, hésitant, bredouillant, se perdant dans ses manuscrits griffonnés à toute vitesse, confondant tout, ses propres vers, ceux de Villon, d'Hugo, de Baudelaire et de Mallarmé, et racontant à peu près n'importe quoi. Le public en reste pantois.

Son périple belge, Verlaine le poursuit le 4 mars à Liège. Après avoir déposé son bagage à l'hôtel du Chemin de fer, en face des Guillemins, il se balade en ville en compagnie de Maurice Wilmotte, le futur grand spécialiste des études de philologie romane, et se surprend à découvrir « en plein pays wallon l'échantillon le plus flamand de toute la contrée, y compris Amsterdam lui-même » (*Onze jours en Belgique*).

Le soir, vers vingt heures trente, il fait son entrée à la Société libre d'Émulation, place de l'Université, aujourd'hui place du 20 août, afin de parler de ses œuvres devant une assistance des plus maigres – « une trentaine de personnes au plus, sans compter cinq ou six vieux messieurs penchés pour écouter le poète, au balcon surplombant la salle et prolongeant le salon de lecture », selon le mystérieux Pierre de Hors-Château dans son livre *Le Temps des équipages à Spa et Liège* (1942). Le même mystérieux Pierre de Hors-Château précise : « [Verlaine] parle de lui-même, de sa vie, de Paris, de l'art. C'est à peine si on l'entend. Courbé sur la table du conférencier, il marmonne d'une voix sourde, blanche, presque imperceptible. On saisit des bribes : un hommage rendu à la littérature belge, à Verhaeren, Maeterlinck, De Coster, Giraud, Lemonnier…, des aphorismes : "l'art reste le fruit d'une recherche solitaire", des trouvailles, des formules qui baignent l'éclair de l'intuition… Mais les mots se perdent dans le court espace qui sépare la tribune des premiers rangs. » « Et c'est avec une sorte de pitié attendrissante qu'on a écouté ce François Villon du XIX^e^ siècle », relate de son côté le journaliste Alfred Tilmant dans *La Meuse* datée du 6 mars. Autant dire que la conférence, derechef, n'est pas un succès.

Par comparaison, Verlaine apparaît plutôt en bonne forme, le 6 mars, au Jeune Barreau de Bruxelles, dans la bâtisse imposante et quasiment pharaonique du Palais de justice. Et dire qu'il y a vingt ans il était jugé ici même, condamné et envoyé en prison ! Dans le discours qu'il prononce, il fait une brève allusion à ses anciens

démêlés avec les tribunaux belges, avant d'évoquer sa conversion au catholicisme, puis de lire quelques passages de *Mes prisons*, l'ouvrage sur lequel il travaille en même temps que *Quinze jours en Hollande*. Sans être brillant, et malgré une voix lasse et voilée, il se montre exceptionnellement bon orateur, et le public qui a succombé à son charme si rare et si étrange l'applaudit à tout rompre. Du reste, la presse bruxelloise, enthousiaste, ne se prive pas de le dire les jours suivants.

Le mardi 7 mars, Verlaine débarque à Gand où, sur le quai de la gare, l'attend Maurice Maeterlinck, flanqué de Jean Casier, un poète aux « vers pieux à faire sangloter un sacristain et se pâmer un bedeau ». Dans *Bulles bleues*, son dernier livre publié en 1948, Maurice Maeterlinck a rapporté la scène : « On fraternise violemment, on l'aide à porter son baluchon, un cabas de tapisserie fatigué. Pas de temps à perdre. Il s'agit de s'installer dans une voiture […] et en route pour la Taverne Saint-Jean, le meilleur restaurant de la cité où nous attend un magnifique déjeuner commandé par le fils anémié du sénateur presque pontifical. »

Quant à la conférence, elle se tient au Cercle artistique et littéraire de la ville. « Grégoire Le Roy, le sculpteur George Minne et moi, raconte Maurice Maeterlinck, tous trois bons boxeurs, nous nous chargeons de la police de la séance qui pourrait être orageuse. La salle est presque comble. Verlaine, présenté par le président du Cercle, s'approche et s'incline dignement. Il y a dans le public quelques ondulations qui nous déplaisent et nous serrons les poings. Il s'assied à la table officielle et lit, en bredouillant parfois, quelques douzaines de vers. Mais bientôt il embrouille les pages, perd le fil des idées, sans perdre la tête. Un joueur de billard de la salle voisine ouvre la porte, écoute un moment, la queue à la main, puis sort avec fracas en murmurant : "Cet homme est saoul." Nous frémissons, prêts à bondir, mais devant le calme imperturbable de notre vieux maître, tout se tasse, finit par s'arranger et la conférence se termine sans anicroche et assez honorablement, au bruit d'applaudissements espacés mais distingués. »

Une ultime conférence en demi-teinte, le 10 mars, toujours à Gand, au Palais du Gouverneur, une escapade à Bruges en compagnie de Jean Casier (qui n'est pas aussi mauvais poète que le prétend Maurice Maeterlinck), et Verlaine rentre à Paris, satisfait de sa tournée en

Belgique, sept cents précieux francs en billets de banque dans son portefeuille. Le tout, à présent, est de ne pas se les faire chiper par ces deux pieuvres que sont Philomène Boudin et Eugénie Krantz…

Vernes, Henri

Dans les conversations privées, Henri Vernes ne s'attarde jamais trop sur le personnage de Bob Morane, qu'il a créé en 1953 et qui l'a rendu si célèbre et si populaire. En revanche, à la moindre occasion, et pour peu qu'on lui tende la perche, il devient intarissable lorsqu'on prononce devant lui le nom de Jean Ray (qu'il a connu en 1943 à la parution de *Malpertuis*) ou celui de Blaise Cendrars. Comme il devient également intarissable lorsque la conversation glisse sur le roman américain et sur son âge d'or, que ce soit John Dos Passos, John Steinbeck, Ernest Hemingway, William Faulkner, Henry Miller, Raymond Chandler, James Cain ou tous ces auteurs *hard boiled* qu'il a découverts, ébloui, transporté, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, grâce à la « Série noire ». De même, il a les yeux qui pétillent dès qu'on l'interroge sur ses premiers essais littéraires, ses premiers romans et ses premiers reportages, parus sous son patronyme Charles H. Dewisme. Et de confier alors à ses interlocuteurs, l'air de les rendre complices d'une action honteuse, qu'en 1949 il a publié aux très éphémères Éditions du Triolet à Paris un livre sulfureux : *La Belle Nuit pour un homme mort*.

Ouvrage de commande, *La Belle Nuit pour un homme mort* s'inscrit dans le sillage direct de *J'irai cracher sur vos tombes*, mais ne s'en inspire nullement. C'est comme si, après avoir découvert le roman à scandales de Vernon Sullivan/Boris Vian, le futur Henri Vernes, alors âgé de vingt-neuf ans, s'était rendu compte que la littérature était soudain devenue en France un espace de liberté et de libération absolues, et qu'il s'était pour ainsi dire totalement lâché. Car avec cette *Belle Nuit* (le livre a été réédité chez Souny en 2007), il y va fort, très fort, mêlant à l'envi sexe, frénésie, fureur, débauche, stupre, obscénité, assassinat, forfaiture et dépravation, décrivant un incroyable Paris apocalyptique, un monde de folie furieuse, aux frontières incertaines du roman noir, du roman de science-fiction, du roman gore, du roman de guerre et du roman érotique. Mais ce qui confère à cet ouvrage hallucinant et halluciné une place à part dans l'immense production du même type de l'époque, c'est qu'il est l'œuvre d'un auteur qui aime les mots, qui aime les malaxer, les pétrir, les faire virevolter. En quoi, on n'a jamais l'impression de lire un livre daté de la fin des années 1940, à de rares et minimes détails près (entre autres une allusion à Marlene Dietrich et à Rita Hayworth), ni davantage un livre directement écrit pour plaire à un lectorat singulier, friand de violence et de sexe.

Quelques années plus tard, vers 1958, Henri Vernes s'est également attaqué à la rédaction d'un roman policier (à cette date, le mot « polar » n'existait pas) qui se conformait aux *recettes* de la « Série noire » et qui, bien entendu, était destiné à cette collection, mais il allait bientôt l'abandonner en chemin, après cinquante-six pages d'une dactylographie serrée et six chapitres complets. Malgré qu'il soit inachevé, ce roman a été édité à La Pierre d'Alun à Bruxelles en 2014, avec des illustrations de Loustal, sous un titre des plus explicites : *Façon « Série noire ».* Et tout y est – je veux dire tout ce qui fait qu'une « Série noire » est une vraie « Série noire », une « Série noire » idéale, j'oserais dire une « Série noire » à l'ancienne : un privé, mais un privé qui n'en est pas vraiment un ; des femmes fatales, mais chez qui la fatalité est un art de vivre et de survivre ; des cadavres à la pelle, mais qu'on se garde bien d'enterrer à la pelle ; des salauds qui ont des gueules d'ange, mais à qui on ne donnerait pas le bon Dieu sans confession ; des limousines américaines longues comme des « jours sans pain », mais que viennent concurrencer de magnifiques bolides de

fabrication allemande ; des volées de coups de poing, mais auxquelles font la nique des coups de griffes et des coups de feu ; des nuits d'amnésie totale, mais qui peuvent tourner à des nuits blanches…

Violence

Dans la préface d'un album de la collection « Peuples et Horizons » consacré à la Belgique et paru chez Larousse en 1993, Françoise Mallet-Joris confesse que ce qu'elle aime dans le pays où elle est née (elle est originaire d'Anvers), c'est sa « chaleur », sa « générosité », « l'intrépidité » avec laquelle il se « lance dans les aventures les plus diverses » et « sa violence même ». Et d'écrire : « Jusqu'à ce que la violence en lui latente se déchaîne, le Belge prend son temps […]. »

Violence. À quoi pensait au juste la remarquable romancière du *Rempart des béguines* en employant deux fois ce mot à quelques lignes de distance à la fin d'un texte, où elle glorifie la Belgique et avoue qu'elle lui « ressemble » ? Je l'ignore. J'aurais pu lui poser la question de vive voix, mais je ne l'ai jamais fait.

Ainsi que me l'a dit un jour un de mes amis français, Jérôme Leroy pour le nommer, l'auteur du *Bloc* et de *L'Ange gardien*, l'image de la Belgique, vue de la France du moins, est double. Car derrière les jolis clichés de la Belgique joyeuse, « bonne vivante », festive et (faussement) bruegélienne, derrière cette Belgique passée experte dans l'art du compromis, il existe une Belgique violente – une Belgique de la violence à répétition.

De la fin de la Seconde Guerre mondiale à nos jours, elle s'est notamment manifestée à travers toute une série d'événements dramatiques comme la Question royale (une affiche placardée en Wallonie en 1950 proclamait : « Wallons, rappeler Léopold III, c'est nier la Démocratie, c'est insulter la Résistance, c'est trahir la Wallonie. Votez NON »), les querelles linguistiques et ses débordements dans les Fourons, les tueurs du Brabant wallon (sans doute pour provoquer une réaction autoritaire, voire militaire, du pouvoir en place), l'affaire Agusta (qui allait éclabousser un moment les ténors du parti socialiste pris, la main dans le sac, en train de se distribuer de juteux pots-de-vin), l'assassinat d'André Cools, lequel aura été successivement député

socialiste de l'arrondissement de Liège, bourgmestre de Flémalle, vice-Premier ministre, ministre du Budget, ministre des Affaires économiques, président du parti socialiste, président du conseil régional wallon et ministre d'État – un assassinat perpétré en juillet 1991, sur le parking d'un immeuble de l'avenue de l'Observatoire à Liège, par deux (ou trois ?) tueurs d'origine tunisienne recrutés par la mafia à Agrigente, pour des motifs qui ne sont pas encore entièrement élucidés de nos jours (on a beaucoup parlé d'un trafic de drogue dont André Cools serait un des principaux maillons)… Et on pourrait inclure dans cette série sinistre l'abominable et tragique affaire Dutroux, qui a montré au monde entier un royaume de Belgique où il ne fait pas bon vivre et où les mouflets sont en danger de mort dès qu'ils mettent un pied dans la rue.

Je me demande jusqu'à quel point cette violence à répétition n'engendre pas elle-même des avant-gardes violentes, à l'instar du situationnisme prôné par Raoul Vaneigem dans ses divers écrits, ou des radicaux tels que Picha avec ses caricatures et ses films irrévérencieux (dont *Le Chaînon manquant* en 1980), Noël Godin, le zélateur de l'anarchie pâtissière, ou Jan Bucquoy qui, pour sa part, cultive la transgression à l'envi et à qui l'on doit ces déclarations de foi sans équivoque aucune : « Il y a trois formes de transgression : la sexualité, le délire et la politique. Si on peut réunir les trois, on attaque sur les trois fronts. » « L'esthétique est à l'art ce que les morpions sont à l'amour. Je préfère l'électrochoc du coup de poing dans la gueule qui me dit réveille-toi, tu es en train de t'endormir. Pour moi le message primera toujours sur le massage. »

Voir : *Anthologie de la subversion carabinée* ; *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* ; Question royale.

Voyages

Même si je ne suis qu'un voyageur occasionnel, j'ai toujours aimé les relations de voyages. Elles forment un genre littéraire autonome sur lequel, curieusement, on a fort peu écrit, alors que ce corpus est

gigantesque et qu'il se prête à une infinité de commentaires, d'analyses et de controverses. Ce que j'aime surtout, ce sont les anciennes relations de voyages dans des pays, des régions et des villes où je suis allé, que je connais ou que je crois connaître, et donc forcément les anciennes relations de voyages en Belgique. Lorsque je les lis, j'ai l'impression que se tissent d'étranges correspondances entre leurs auteurs et moi, comme si le passé et le présent se rejoignaient, comme si le temps, cette méchante et éternelle faucheuse, n'était plus qu'une chimère.

En Europe, la Belgique n'a jamais été une destination très prisée et les anciens ouvrages qui la décrivent sont beaucoup moins nombreux que ceux consacrés à la France, à l'Italie, à l'Espagne, à la Grande-Bretagne, à la Grèce ou à la Suisse. Ou bien, ce qui est assez logique, la Belgique a longtemps fait l'objet d'un ou de plusieurs chapitres dans des livres sur les Pays-Bas ou l'Allemagne et les provinces françaises du Nord. C'est par exemple le cas de *La Relation d'un voyage fait en Flandre, Brabant, Haynaut* [*sic*]*, Artois, Cambrésis, etc., en l'an 1661* de Michel de Saint-Martin, publiée à Caen en 1667, des *Lettres sur la Hollande écrites en 1777-1779* de Charles-Antoine Pilati, qui ont paru à La Haye en 1780, ou encore de l'étonnant *Voyage en Hollande et en Belgique, sous le rapport de l'instruction publique, des établissements de bienfaisance et des prisons dans les deux pays* dû à l'anarchiste espagnol Ramon de la Sagra et édité en deux volumes à Paris, en 1839.

En cette même année 1839, le magistrat écossais Lord John Fullerton (1775-1853) a fait paraître dans le *Juridical Review* d'Edimbourg le récit d'un voyage effectué sur le continent, où ce qu'il dit de son passage en Belgique ne manque pas de piquant. À la date du jeudi 24 octobre, il note : « Le pays que nous traversons [en chemin de fer] est généralement très banal. Autour d'Ostende, il est détestable : rien que des marais et des eaux stagnantes, des fossés et des digues. » Puis : « Le railway est dans l'ensemble bien exploité, mais la patience est mise à bout par les procédés de formalisme et de réglementation. Vous devez enregistrer votre bagage au bureau des bagages. Vous recevez un coupon ou reçu avec l'indication de chaque article selon sa forme et nature. Vous êtes protégé contre la perte tant que vous gardez votre reçu, car le bagage ne vous sera pas délivré sans la production de ce morceau de papier. Tout cela est très bien ; mais le temps pris à ces formalités, l'embarras de rassembler tous les colis

quand on désire les revoir et le danger d'égarer, dans sa hâte, ledit reçu m'ont souvent fait souhaiter d'être chargé moi-même de la sûreté de mon bien. Dieu sait ce qui arrive si vous perdez votre reçu. J'ai vu maint voyageur pressé, fourrageant dans ses poches pour le trouver, et manifestant la plus nerveuse des appréhensions. »

Plus loin, Lord John Fullerton se plaint du « manque d'abri » dans les gares et s'étonne de voir à Ans, à trois milles de Liège, un « singulier véhicule » : « un omnibus, avec, au sommet, un attique rempli de voyageurs et de paquets ». Lors d'une réception à Anvers, il se dit tout surpris quand on apporte des « tranches de pain beurré », que les « dames » couvrent « de jambon, de langue ou de crevettes » et mangent « dans des assiettes sur leurs genoux ». Il ajoute qu'on avale ces tranches de pain beurré avec « toutes sortes de vins français et flamands ». Oui, des vins flamands ! Débarquant à Gand, le mardi 5 septembre, il fait la constatation suivante : « La plus curieuse ville que j'aie jamais vue. On dirait qu'elle est restée à peu près comme il y a deux ou trois siècles. Quelles curieuses rangées de vieilles maisons, regardant sur des canaux endormis ! Et des ponts, des quais, des morceaux de vieux châteaux, et des églises et des couvents, car il y en a ! » Sur quoi, il estime que les églises sont « la plus belle chose en ce pays ».

Dans l'entrée que j'ai consacrée à Victor Hugo, j'ai dit qu'il aurait pu écrire un *Dictionnaire amoureux de la Belgique*, où il est venu à de nombreuses reprises et sur laquelle il a laissé, ainsi que je l'ai montré, toute une série d'impressions. Mais il n'est pas le seul des grands écrivains français de l'ère romantique à y avoir voyagé et à l'avoir décrite. Il y a également eu Théophile Gautier, Gérard de Nerval et Alexandre Dumas. Entre 1836 et 1871, Théophile Gautier a effectué six séjours plus ou moins longs en Belgique. Son premier lui a inspiré une relation superbe, qui figure dans le volume *Caprices et zigzags* publié en 1856 et intitulé tout simplement *Un tour en Belgique et en Hollande*. À l'instar de toutes ses autres relations, c'est un modèle du genre, l'auteur de *La Morte amoureuse* possédant non seulement un style éblouissant, une manière unique de former des phrases et de les articuler les unes aux autres, mais une façon de voir et de regarder qui est pareillement unique et qui serait celle d'un peintre, ou d'un photographe d'art ayant mis un stylo à la place de son pinceau ou de

son viseur. Autant la description du chemin de fer belge et de ses inconvénients est prosaïque chez Lord John Fullerton, autant elle prend, chez Théophile Gautier, une dimension onirique frisant le surnaturel : « Puis une longue file de voitures, fourgons, chariots liés les uns aux autres avec des chaînes, et séparés par de gros tampons de cuir, pour tempérer le frottement et les chocs accidentels. En tête, un remorqueur, espèce de forge roulante, d'où s'échappent des pluies d'étincelles, et qui ressemble, avec son tuyau dressé, à un éléphant qui marcherait la trompe en l'air. Le reniflement perpétuel de cette machine qui, en fonctionnant, crache une noire vapeur, avec un bruit pareil à celui que ferait, en soufflant l'eau salée par ses évents, un monstre marin enrhumé du cerveau, est assurément la chose du monde la plus insupportable et la plus pénible […]. » Un chemin de fer, note-t-il encore, aboutit toujours « à un bourbier, à une porte fermée et à un égout en construction ».

Le bonheur des mots, je le retrouve chez Gérard de Nerval. Son périple en Belgique date de 1840 et a d'abord paru dans *L'Artiste* en 1846, puis avec quelques compléments six ans plus tard dans la partie « Rhin et Flandre » de son livre *Lorelei*. C'est ici que figure une des phrases les plus percutantes et les plus admirables écrites sur Bruxelles, cette ville qui vit « la vie de Paris dans un cercle étroit » : « […] il n'y a pas de grande ville sans fleuve. Qu'est-ce qu'une capitale où l'on n'a pas la faculté de se noyer ?… » « Gand a l'Escaut, ajoute-t-il, Liège a la Meuse ; Bruxelles n'a qu'un pauvre ruisseau qu'il intitule la Senne, triste contrefaçon. » Puis ce délicieux paradoxe : « Imaginez ensuite au centre du pays le plus plat de la terre une ville qui n'est que montagnes : montagne de la Cour, montagne du Parc, montagne des Larmes, montagne aux Herbes potagères, etc. ; on y éreinte les chevaux ou les chiens pour une course de dix minutes ; tout flâneur y devient poussif ; des rues embrouillées au point de passer parfois les unes sous les autres ; des quartiers plongés dans les abîmes, tandis que d'autres se couronnent de toits neigeux comme les Alpes ; le tout offrant du reste un beau spectacle, tant d'en haut que d'en bas. » Plus de cent soixante-dix ans se sont écoulés depuis que Gérard de Nerval a rédigé ces notes et j'ai la drôle d'impression que rien n'a réellement changé…

En ce qui le concerne, Alexandre Dumas a effectué son premier voyage en Belgique en août 1838. Ou plutôt sa première « excursion »,

selon le mot qu'il a utilisé pour raconter ce séjour dans un des volumes de ses vingt-neuf *Impressions de voyage* publié en 1841. Dans le chapitre inaugural qu'il a consacré à Bruxelles, il a donné sa propre physiologie du touriste : « Il y a trois manières de parcourir une ville. La première en visitant ses monuments par ordre chronologique ; la seconde en la divisant quartier par quartier et en parcourant ces quartiers les uns après les autres ; la troisième en allant droit devant soi et en marchant au hasard. » Bien entendu, c'est ce troisième mode qu'il a toujours préféré, car « ainsi tout devient imprévu, et par conséquent, […] frappe davantage ».

L'agrément que procurent les nombreuses *Impressions de voyage* d'Alexandre Dumas tient pour beaucoup à ce parti pris, mais il tient aussi au fait, sans doute paradoxal, que l'auteur du *Comte de Monte-Cristo* ne se soucie guère de vraisemblance et n'hésite jamais, à travers ses propos le plus souvent à bâtons rompus, à mettre sur le même pied la grande Histoire et la petite histoire et à donner autant d'importance à ce qui est avéré et à ce qui ressortit à la légende, à combiner allègrement le réalisme et le pittoresque. Et il ne se soucie pas davantage de vérifier ses tourbillonnantes allégations, situant en l'occurrence Bruxelles à mi-distance entre Gand et Liège ou écrivant que Pierre Paul Rubens est natif de Cologne (alors qu'il s'agit de Siegen en Westphalie).

Alexandre Dumas voyageur ou touriste, c'est l'anti-Théophile Gautier : il ramène et rapporte tout à lui, à ses humeurs, à sa soif de fantaisie, à son goût presque obsessionnel de l'anecdote. Ce qui lui permet notamment de s'attarder sur Manneken Pis et de parler du roi Léopold, qui l'a reçu au Palais et l'a invité à participer au jubilé des huit cent cinquante ans de Malines, comme d'un bon vieux copain. Au fond, quand il raconte ses « excursions », il se met en scène et se prend lui-même pour un personnage romanesque – Porthos, Edmond Dantès, la dame de Monsoreau, Kean ou Paul Jones –, tout se passant comme si elles étaient des romans vécus ou des reportages romancés. Un personnage qui, par parenthèses et à l'instar de Lord John Fullerton, éprouve quelque mal à s'accommoder des chemins de fer. Ils sont, écrit-il dans son chapitre sur Bruxelles, « la grande préoccupation de la Belgique ». « C'est quelque chose comme une folie universelle, comme une aliénation générale […]. » Et au début du chapitre sur Gand, il renchérit : « Il se peut que les chemins de fer soient une

merveilleuse invention pour les commis voyageurs et les portemanteaux, mais c'est à coup sûr la ruine du pittoresque et de la poésie. »

Divinateur de son destin personnel, Alexandre Dumas a noté, en 1838, que « Bruxelles a été de tout temps le refuge des proscrits ». Proscrit, il ne l'a jamais été, non. Mais en décembre 1851, menacé de prise de corps à la suite d'un jugement qui devait le déclarer en état de faillite, il allait s'exiler à Bruxelles et, après avoir logé à l'hôtel, occuper une petite maison de deux étages, boulevard de Waterloo, et y demeurer jusqu'en novembre 1853. Parmi les nombreuses œuvres datant de cette époque, il y a *Isaac Laquedem*, un roman qu'il a lui-même qualifié de « monstre », un livre « immense » qui, d'après lui, devrait commencer « à Jésus-Christ » et finir « avec le dernier homme de la création », et qu'il ne terminera pas. Et il y a également *Conscience l'innocent*, un démarquage du *Conscrit* (*De Lotering*) du romancier flamand Henri Conscience, bel exemple de cette faculté qu'il aura toujours eue de s'emparer d'un sujet imaginé par un autre auteur et de l'aménager à sa sauce.

Alexandre Dumas est venu une dernière fois en Belgique en 1857, accompagné par une amie comédienne. Après une brève escale à Bruxelles, il s'est rendu à Spa où il a rencontré Gaspard Cherville, un de ses *collaborateurs* les plus assidus. C'est avec ce Chartrain, qui était marquis et spécialiste de la chasse et de la littérature cynégétique, et qui était devenu rédacteur de *L'Écho des casinos* à Spa, qu'il a pu écrire des œuvres d'inspiration fantastique telles que *Le Lièvre de mon grand-père* (1857), l'étonnant *Meneur de loups* (1857), *Les Louves de Machecoul* (1858) ou *Le Médecin de Java* (1859), un roman qu'on connaît aussi sous le titre *L'Île de feu*. En 1862, Gaspard Cherville allait assaillir de récriminations plus ou moins fondées Alexandre Dumas, qui répondra en ces termes : « […] il est arrivé pour vous ce qui est arrivé pour Maquet. Vos amis vous ont dit un beau matin que je ne pouvais plus me passer de vous, et avec cette faiblesse naturelle à l'homme pour lui-même vous l'avez cru. Et alors mon ami, vous avez oublié comme je les avais oubliés moi-même les mauvais jours où, un peu moins malheureux que vous, vous m'étiez une aide, mais où je vous étais un appui. N'en parlons plus. »

Voir : Hugo, Victor.

Wappers, Gustave

Qui parle encore de Gustave (ou Gustaf) Wappers ? Dieu sait pourtant si ce peintre, né à Anvers en 1803 et mort à Paris en 1874, a connu tous les honneurs en Belgique et a même été surnommé « peintre national » au XIX^e^ siècle ! N'ayant pas pu décrocher le prix de Rome à l'académie de sa ville natale et ne pouvant donc se rendre en Italie, il cherchera à se perfectionner en étudiant les maîtres flamands qu'il avait à portée… des yeux (Rubens, Van Dyck, Jordaens, Metsys, Teniers et les autres), puis en séjournant quelques semaines à La Haye et à Amsterdam, le temps de découvrir Rembrandt et les grands noms de l'école hollandaise. Il effectuera en outre un voyage à Paris afin d'étudier la peinture… vénitienne.

En 1830, il présentera au salon de Bruxelles un vaste tableau intitulé *Le Dévouement du bourgmestre Van der Werf pendant le siège de Leyde* (siège des Espagnols qui s'était déroulé en 1574) et rencontrera aussitôt un énorme succès. « Depuis plus d'un siècle l'art flamand n'était qu'une lande stérile, lit-on dans le *Nouveau Dictionnaire de la conversation* publié à Bruxelles en 1845. L'école de Watteau y avait remplacé les nobles traditions de celle de Rubens. À celle de Watteau avait succédé le despotisme de celle de David. Aucun de nos artistes n'avait osé secouer le joug. M. Wappers l'osa. […] Cette production [*Le Dévouement*] opéra une révolution complète, en ramenant toute la jeune école belge aux principes qui avaient fait la gloire des anciens maîtres flamands. La réaction qui se fit en Belgique contre la peinture fausse de David date de cet ouvrage. »

Mais le tableau qui allait assurer l'incroyable bonne fortune de Gustave Wappers s'intitule *Épisode des journées de septembre 1830* (titre parfois complété par les mots « sur la place de l'hôtel de ville de

Bruxelles »), une huile sur toile de quatre mètres quarante-cinq de hauteur et de six mètres soixante de largeur, achevée en 1835. Avec elle, Gustave Wappers glorifie la révolution et l'indépendance belges – une scène ultra-patriotique où figurent une cinquantaine de personnages en pleine action, du citoyen brandissant le drapeau national au héros haranguant les insurgés, en passant par des combattants armés, des femmes éplorées, des enfants juchés sur des barricades, un gosse en uniforme jouant du tambour ou encore, sur son cheval et son chapeau tendu à bout de bras, le politicien Pierre Emmanuel Félix Chazal, qui avait été chargé de l'intendance militaire en octobre 1830 et qui, plus tard, deviendra ministre de la Guerre. Et parmi tous ces personnages impétueux, il y a Gustave Wappers en personne : il se tient au pied du cheval de Chazal, une lance sur l'épaule, montrant du doigt à un homme qui s'accroche à lui un gros chien étendu de tout son long.

Conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, ce tableau aura, en 1835, un impact considérable. Il sera rapidement exposé dans toutes les villes du pays et dans la plupart des capitales européennes et ne suscitera que des éloges, autant pour le réalisme de son sujet que pour la manière avec laquelle Gustave Wappers était parvenu à se libérer des lois contraignantes du néo-classicisme – un impact auquel n'aura pas eu droit, à peine cinq ans auparavant, *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix. Le succès d'*Épisode des journées de septembre 1830* sera d'ailleurs tel que, par la grâce de Léopold I^{er}, Gustave Wappers deviendra le peintre officiel de la cour, qu'il sera considéré comme le chef de file du romantisme belge et qu'il obtiendra de très nombreuses commandes, en particulier *Van Dyck et son modèle*, le portrait d'Adolphe Sax (conservé à l'hôtel de ville de Dinant, sa ville natale), *Charles I^{er} roi d'Angleterre allant à l'échafaud* ou *Boccace lisant le Décameron à la reine Jeanne de Naples*, dont certains historiens de l'art vantent la maîtrise plastique, mais qui fait trop penser aux odalisques d'Ingres – un Ingres académique et maladroit.

Preuve patente que Gustave Wappers a été très tôt (et peut-être trop vite) nimbé de gloire : cette notice de deux colonnes que j'ai citée plus haut et que lui consacre le *Nouveau Dictionnaire de la conversation* en 1845, en quelque sorte le Petit Larousse de l'époque, entre « Walpole » et « Washington », alors qu'il vient juste d'avoir quarante-

trois ans. Par contraste, son nom est absent du *Dictionnaire d'histoire de Belgique*, dont la deuxième édition a paru sous la direction d'Hervé Hasquin en 2000 et où il aurait parfaitement eu sa place entre « Walravens » (un écrivain flamand) et « Warechaix » (« terrains vagues sur lesquels les rustres avaient des droits de jouissance »). Grandeur et décadence ? Non, plutôt grandeur et effacement.

Waterloo

J'ai sous les yeux une carte de la bataille de Waterloo, qui a mobilisé, le dimanche 18 juin 1815, plus de cent quatre-vingt mille soldats et entraîné la mort de près d'un quart d'entre eux sur un espace de vingt kilomètres carrés, et je constate qu'elle ne s'est pas du tout déroulée à l'endroit dont elle porte le nom. En réalité, elle s'est déroulée dans une sorte de quadrilatère formé par Mont-Saint-Jean au nord, La Marache à l'est, Plancenoit au sud et Braine-l'Alleud à l'ouest. Érigée de 1823 à 1826, par la volonté – admettent la plupart des historiens – de Guillaume des Pays-Bas (dont le fils commandait une partie des troupes alliées et a été blessé durant la bataille), la Butte du Lion se situe au demeurant sur le territoire administratif de Braine-l'Alleud (elle mesure à sa base cinq cent vingt mètres de circonférence).

Ce qu'indiquent les panneaux de signalisation quand on y accède par la route venant de Waterloo. Toutefois, c'est bien dans une auberge de cette localité de Waterloo, nichée à l'époque au cœur de la forêt de Soignes et où une jolie chapelle constituait un lieu de pèlerinage très couru, que le duc de Wellington avait établi son quartier général et

qu'il avait signé son bulletin de victoire.

Voilà comment la petite histoire investit la grande Histoire. Et voilà comment un bled perdu du Brabant wallon devient, à cause du sang versé par des milliers et des milliers de combattants, une des communes belges les plus connues à travers le monde et attire depuis deux siècles, et avec profit, des cohortes entières de touristes… Je me souviens d'avoir eu un jour, dans les années 1990, une conversation avec Emmanuel Hendrickx, le bourgmestre de Braine-l'Alleud, où j'avais été fort bien reçu pour la présentation d'un de mes livres. Un sourire malicieux aux lèvres, l'air de boire du petit-lait, il se félicitait que la renommée universelle de Waterloo rejaillisse économiquement sur sa ville, sans que celle-ci doive dépenser le moindre sou pour en assurer la promotion (?)… Ironie du sort (chacun le sait, l'ironie du sort est aussi vieille que le monde) : en 1794, les régiments des généraux français François-Joseph Lefebvre et Jean-Baptiste Kléber battaient à Waterloo les troupes austro-hollandaises du prince d'Orange !

Dans un ouvrage collectif sur le Brabant wallon paru en 2011 chez Racine (collection « Histoire & patrimoine des communes de Belgique »), il est question de « waterloomania ». « Pas moins de 124 villes, villages ou hameaux portant toujours le nom de Waterloo, y lit-on. Et c'est sans compter les artères, les édifices, les statues que l'on retrouve encore dans les plus grandes rues de la planète, de Londres à Singapour, de Sydney à Berlin. » C'est sans compter également les innombrables livres que la bataille a inspirés et qui ont commencé à voir le jour dès 1815. Pour recourir à un mauvais jeu de mots, je dirais que les romantiques en ont même fait leur… cheval de bataille : Lord Byron, Walter Scott, François-René de Chateaubriand, Victor Hugo, Stendhal, Alexandre Dumas, Erckmann-Chatrian… En 1945, Marcel Thiry allait écrire *Échec au temps*, une saisissante uchronie basée sur le postulat selon lequel Napoléon est le seul et unique vainqueur de Waterloo.

En 1974, le groupe suédois ABBA a remporté le concours Eurovision avec une chanson intitulée *Waterloo* (dont la dernière phrase, « Je pense que je gagne lorsque je perds », ne manque pas de pertinence) et il n'a fallu que quelques jours pour qu'elle soit propulsée au sommet de tous les hit-parades.

Voir : Napoléon ; Thiry, Marcel.

Waterzooi

Les Gantois revendiquent l'origine du waterzooi, un des fleurons de la cuisine flamande, mais ils ne sont jamais d'accord entre eux sur la question de savoir s'il s'agit d'un potage ou d'un plat de résistance, et de quoi au juste leur fameux waterzooi doit être composé.

Dans *Gastronomie et folklore de chez nous* (1957), Gaston Clément rapporte l'opinion d'un professeur de littérature néerlandaise (de Bruxelles), déclarant que « le mot waterzooi ne pouvait s'appliquer qu'à une préparation de poisson, étant une sorte de bouillabaisse belge ». Encore que cette délicieuse préparation dépende, selon Philippe Cauderlier (qui était traiteur à Gand) dans son *Économie culinaire* (1861), « presque totalement de la fraîcheur et de la qualité du poisson qu'on emploie ». « On tue le poisson et, après l'avoir nettoyé, on le met immédiatement au feu avec des racines de persil, du persil en branches, du poivre, du sel, de l'eau et du beurre. Le poivre doit dominer. C'est l'arôme que donne la racine du persil et surtout le bon appétit des convives qui font le principal charme de ce mets. »

Pour d'autres cuisiniers et gourmets de Gand, le waterzooi est une préparation de volaille (le poulet de préférence), et il existe, au surplus, plusieurs façons de la faire. Certains préparent un bouillon lié à la mie de pain avec les abats (cou, gésier, pattes, etc.), une garniture de céleri, des racines de persil, du thym, du laurier, du poivre, du sel et de la muscade, auxquels on ajoute des petits oignons cuits à part dans du beurre ; et il y en a qui l'accommodent de boulettes de hachis de porc roulées à la farine et cuites au bouillon, ou qui vont jusqu'à ajouter une liaison de jaunes d'œuf et de crème et des tranches de citron. Et il y aussi des amateurs qui disent, comme le relève Gaston Clément, « qu'il faut à ce waterzooi des poireaux et de l'oignon, ainsi que du céleri, le tout en fine julienne et fondu au beurre ainsi qu'un bouillon de jarret de veau ».

Gaston Clément donne aussi la recette d'une troisième variété de waterzooi, qu'il n'hésite pas à qualifier de « bizarre » : le waterzooi de

lapin. Il précise que ce n'est pas là le « classique plat gantois », mais qu'en général, quand il est préparé « en cuisine professionnelle », il est « meilleur que la recette originale » et donne « un excellent résultat au point de vue goût [*sic*] ».

J'ai relevé dans les nombreux livres de cuisine belge que j'ai consultés que le waterzooi, qu'il soit de poisson, de volaille ou de lapin, se déguste avec des tartines de pain beurré ou avec des pommes de terre farineuses, cuites « nature » à la dernière minute.

Dans un restaurant réputé de Bruxelles, que je ne nommerai pas, rue des Dominicains, on a pourtant servi un soir à un de mes amis français un waterzooi de poulet avec des frites. Des belles frites bien dorées et bien croquantes.

C'était une hérésie culinaire, ou une distraction du garçon, qui devait apporter ces frites à une autre table, mais je me suis gardé de le faire remarquer, tant cet ami, tout en me parlant de Georges Simenon et des enquêtes du commissaire Maigret, se pourléchait les babines.

Wiertz, Antoine

Cet homme avait un grain. Mégalomane absolu, il était persuadé que sa peinture était géniale et qu'il était lui-même le plus grand génie de la peinture en Belgique depuis Rubens, qu'il n'hésitait pas à proclamer « le premier coloriste du monde », alors qu'il n'était pas du tout lui-même un coloriste, et qu'il voyait comme le « soleil », ne considérant Michel-Ange, Raphaël, Titien, Rembrandt et Vélasquez que comme des « étoiles ». Il était aussi très opportuniste, si ce n'est roublard : en 1850, il avait officiellement avisé le ministre de l'Intérieur de son intention de faire don à l'État de tous ses tableaux monumentaux, à condition qu'on construise un atelier spécial, où l'on pourrait les mettre en évidence et où il pourrait peindre selon son bon plaisir, un atelier qui, après sa mort, deviendrait un musée.

Wiertz (1806-1865) avait étudié l'histoire de l'art. Il savait qu'en ces années-là, dans cette Belgique à peine constituée et n'ayant pas encore atteint l'âge de raison, il n'existait aucun peintre vivant de stature exceptionnelle et que ce ne serait pas mauvais, pour le renom du jeune royaume et son prestige international, qu'on en célèbre un

susceptible d'être comparé illico à un David, un Delacroix, un Constable, un Turner… Évidemment, il pensait à lui, à lui seul, le nouveau Rubens, le Rubens romantique, le nouveau soleil au firmament de la peinture belge. Ma foi, c'était plutôt bien vu. D'ailleurs, sa finasserie décidera le gouvernement belge, en 1851, à accepter sa proposition et, conséquence collatérale, elle jettera longtemps dans l'ombre quelques-uns des meilleurs peintres belges de l'époque, comme Louis Gallait, François-Joseph Navez, Henri Leys ou Jean-François Portaels, sauf peut-être Gustave Wappers.

Les détracteurs de Wiertz et tous ceux qui abhorrent ses toiles prétendent que ce musée, ce mémorial autoédifié, cet étonnant mausolée *ante mortem*, est son unique chef-d'œuvre. Coincé aujourd'hui à Bruxelles entre les bâtiments faussement modernes (ou postmodernes) des Communautés européennes et le musée d'Histoire naturelle, le temple des dinosaures, il est un hapax : unique donc, incongru, presque hors du temps, hors de toute convention.

La dernière fois que je l'ai visité, j'ai songé à Baudelaire, qui s'y était hasardé en 1864, puis, de retour chez moi, je suis allé voir ce qu'il en avait dit dans *La Belgique déshabillée* : « PEINTURE INDÉPENDANTE. – Wiertz, charlatan, idiot, voleur, croit qu'il a une destinée à accomplir. Wiertz, le peintre philosophe, littérateur. Billevesées modernes. Le Christ des humanitaires. Peinture philosophique. Sottise analogue à celle de Victor Hugo, à la fin des *Contemplations*. Abolition de la peine de mort, puissance infinie de l'homme.

« Les inscriptions sur les murs. Grandes injures contre les critiques français et la France. Des sentences de Wiertz partout. M. Gagne. Des utopies. Bruxelles capitale du monde, Paris province. Les livres de Wiertz. Plagiats. Il ne sait pas dessiner et sa bêtise est aussi grande que ses colosses. En somme, ce charlatan a su faire ses affaires. Mais qu'est-ce que Bruxelles fera de tout ça, après sa mort ?

« Le trompe-l'œil. Le soufflet. Napoléon en enfer. Le livre de Waterloo. Wiertz et Victor Hugo veulent sauver l'humanité. »

Admirateur inconditionnel de Delacroix, Baudelaire était, on l'imagine aisément, dans l'incapacité intellectuelle et sentimentale d'apprécier Wiertz. Lequel, quoiqu'il ne l'ait pas connu, lui avait déjà, comme par anticipation, donné la réplique en écrivant, à propos du Salon de 1848, un texte intitulé *Peintre, peinture et critique* : « Que devons-nous penser de cette idée, généralement accréditée chez les

hommes de lettres : que *les écrivains sont meilleurs juges en peinture que les peintres eux-mêmes* ? Je sais que les écrivains s'appuient généralement de l'exemple de cette bonne servante de Molière ; mais, s'il est vrai que leur ignorance en peinture lutte avantageusement avec l'ignorance de la naïve paysanne en littérature, pourrait-on en dire autant de la simplicité de leur esprit, de la sincérité de leur conscience, de l'innocence de leur amour-propre ? Sont-ils assez dépourvus de prévention et de préjugés pour se comparer à la simple et naïve servante de Molière ? » Comme quoi, il était peut-être moins « idiot » que Baudelaire ne l'avait affirmé…

Ce qui est toutefois incontestable, c'est que le vieux musée Wiertz, où les visiteurs ne se bousculent jamais, contient des folies picturales : *La Révolte des anges ou des enfers contre le ciel*, *Le Phare de Golgotha*, *Le Dernier Canon*, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle, Un grand de la terre* (ce tableau traversé de haut en bas par une jambe et un pied titanesques), *La Lutte homérique*, *Le Triomphe du Christ* – des toiles vertigineuses, démesurées et mal peintes dont certaines ont près de douze mètres de hauteur et presque autant de largeur, et qu'on contemple avec un mélange de curiosité, de consternation, de surprise, d'amusement et de rejet. Et si *L'Apothéose de la reine*, une esquisse à l'huile datant de 1856, ne fait qu'un mètre dix-sept de hauteur et seulement quatre-vingts centimètres en largeur, elle devait avoir, lit-on dans les monographies consacrées à Wiertz, « cent cinquante pieds de haut » et être installée sur la place Royale, à Bruxelles. En vue de cette installation, Wiertz s'était improvisé chimiste et avait mis au point un procédé de peinture mate qui, d'après lui, éviterait le miroitement des grandes surfaces exécutées à l'huile.

Il s'est gouré : son procédé, qu'il voulait révolutionnaire, a fini par altérer ses tableaux de grande dimension et leur a conféré une patine des plus ternes. Voilà sans doute pourquoi, quand on se trouve dans l'unique salle de son mausolée *ante mortem*, et malgré les verrières laissant largement filtrer la lumière du jour, on ne se sent guère ému. Moi, en tout cas, je leur préfère, et de loin, les toiles plus petites, en particulier la célèbre *Jeune Rosine*, cette jolie jeune femme callipyge, qui fait face à un squelette comme suspendu dans les airs et qui semble le narguer. Dans cette étrange attitude frisant l'indifférence ou le dédain, elle me trouble beaucoup.

Wouters, Rik

Est-ce qu'il n'y aurait pas deux Rik Wouters (1882-1916), le Rik Wouters sculpteur et le Rik Wouters peintre et aquarelliste, deux artistes qui ne se ressembleraient guère ? On ne peut pas en tout cas ne pas se poser la question quand on songe, par exemple, à *La Vierge folle*, cette extraordinaire sculpture qui se trouve au musée d'Ixelles et dont le modèle serait, prétendent certains critiques, la ballerine américaine Isadora Duncan (« l'Isadorable », selon Antoine Bourdelle), et quand on la compare à tous ces portraits de femmes qu'il a peints dans leur intérieur – cette femme en blanc au collier jaune, cette femme aux rideaux rouges, cette femme au fauteuil d'osier, cette femme endormie au collier de corail, cette femme au corsage rayé, cette femme à la blouse blanche, cette femme qui est accoudée, cette femme qui lit –, tous ces portraits sont ceux de Nel, Hélène Duerinckx, le grand et unique amour de sa brève existence. À croire que, d'un côté, on aurait affaire à un artiste fougueux et exalté à l'extrême et, de l'autre, à un intimiste. N'y aurait-il pas d'ailleurs un troisième Rik Wouters, le Rik Wouters dessinateur – un dessinateur attiré par des paysages et des sites, le Rhin à Cologne, un boulevard à Paris, une péniche à Amersfoort, des maisonnettes à la lisière de la forêt de Soignes ? Trois artistes en un. Le mystère de la trinité à l'échelle de l'histoire de la peinture en Belgique.

Mais ce qui est plus étonnant encore chez Rik Wouters, c'est la profonde disparité existant entre sa vie et son œuvre. Vers 1911, il a commencé à éprouver des maux de tête aigus et, durant les quatre années qui ont suivi, ils n'ont pas cessé de s'aggraver, l'obligeant à aller voir très régulièrement divers médecins, en Belgique et aux Pays-Bas, et à subir des traitements de plus en plus pénibles et des opérations de plus en plus délicates. C'était évidemment un cancer – un effroyable cancer de la moitié droite de la face et du cou. Et pourtant, tandis qu'il souffrait le martyre, qu'il dépérissait chaque jour davantage et qu'il devenait même aveugle, il a continué de créer des œuvres *lumineuses*. Leur quantité, de novembre 1914 à juillet 1916, est stupéfiante : deux sculptures, vingt-deux tableaux et des centaines d'aquarelles, de gravures, de dessins et d'esquisses ! Même l'autoportrait qu'il a exécuté en 1915, où on le voit avec un bandeau noir sur l'œil gauche (en réalité, on lui avait opéré l'œil droit) et qu'il

a achevé quelques mois avant son décès dans un hôpital d'Amsterdam, en présence de Nel, même cet autoportrait (aujourd'hui au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers) est lumineux – une luminosité magique – et ne donne pas du tout l'impression de représenter un homme au bout de ses forces, un homme en fin de vie. « La joie des gris roses nacrés l'ensorcelait jadis à ses débuts dans la peinture, écrit Nel dans une biographie de son mari parue en 1944 ; pour sa dernière œuvre, elle s'empare de lui encore. Il va mettre tout son talent et tout son amour à subtiliser à la nature ces tons qu'il adore. » « Subtiliser », comme le mot est bien choisi !

Yourcenar, Marguerite

Première femme à avoir siégé à l'Académie française, où elle a succédé à Roger Caillois en 1980, Marguerite Yourcenar (1903-1987) appartient au cercle informel très restreint des personnalités qui sont nées à Bruxelles, ou dans l'agglomération bruxelloise, mais qui n'ont pas la nationalité belge, aux côtés, entre autres, d'Audrey Hepburn, de Maxime Weygand, de Julio Cortázar, d'Agnès Varda ou encore de Claude Lévi-Strauss. On sait qu'elle était la fille de Michel de Cleenewerck de Crayencour, un aristocrate français qui avait épousé une Belge de « bonne famille » (Josyane Savigneau), Fernande (ou Ferdinande) de Cartier de Marchienne, et que toute son enfance s'est déroulée dans les Flandres françaises et belges, qu'elle n'a eu de cesse de sillonner avec son père, du Mont-Noir à Bruges, de Cassel à Westende, de Bailleul à Ypres, de Saint-Jans-Cappel à Courtrai, jusqu'à ce qu'éclate la Première Guerre mondiale… Par la suite, elle a essentiellement vécu en Italie, en Suisse, en Grèce et aux États-Unis, et n'est revenue en Belgique qu'en de rares occasions, en particulier en 1929 après la mort de son père ou, en 1956, pour une série de conférences.

Dans une lettre datée du 18 février 1977, elle s'est confiée à son éditeur Claude Gallimard : « Je m'étais dit qu'il faudrait bien une fois essayer d'évoquer le passé d'une famille, ou plutôt d'un groupe, sans larme au coin de l'œil, sans condescendance amusée cachant çà et là les bouffées des vanités des familles, sans récriminations, embarras ou [*sic*] exaspération non plus. Rien que ce qu'on sait, et avec le courage de mettre les points d'interrogation quand on ne sait pas… C'était une passionnante expérience humaine à tenter. » De cette expérience est né le triptyque *Le Labyrinthe du monde* comprenant *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977) et *Quoi ? L'éternité* (1988), où Bruxelles et la Belgique ont droit à quelques notations. Mais le grand roman *belge* de Marguerite Yourcenar est, sans conteste, *L'Œuvre au noir* (1968). Le grand roman *brugeois*, devrais-je dire. L'anti-*Bruges-la-Morte*.

Ce qui lui vaudra, en 1970, d'être élue à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. En tant que membre étranger. Dans une lettre adressée à Marcel Thiry, le secrétaire perpétuel de l'époque, Marguerite Yourcenar aura ces mots : « Je viens de recevoir votre lettre du 20 avril m'annonçant mon élection à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, et me sens, comme vous le pensez bien, très honorée et très heureuse de cette décision qui me fait place parmi vous. Ma gratitude croît encore quand je pense à quelques-uns des beaux et parfois chers noms de la littérature française que votre Compagnie a précédemment accueillis. (Je me souviens de m'être rendue à Bruxelles, il y a des années, pour applaudir à la réception de Ventura García Calderón, ou encore de la joie que fit à ses amis l'élection de Cocteau, peu chargé à l'époque d'honneurs officiels.) Reçue comme eux, "à titre étranger", j'ai de plus, comme vous voulez bien me le rappeler, le privilège d'être un peu "de chez vous", et de goûter ainsi, plus intimement si je puis dire, l'honneur qui m'est fait. » Les Belges francophones lui en sont gré puisqu'elle reste l'écrivain français du XX^e^ siècle qu'ils préfèrent, loin devant Marcel Proust, Albert Camus ou Patrick Modiano.

Ysaÿe, Eugène

Qu'elle soit vraie ou apocryphe, l'histoire est séduisante : un beau jour, alors qu'il se promène dans les rues de Liège, le compositeur Henri Vieuxtemps (1820-1881) entend le son merveilleux d'un violon venant d'une cave et il se fige aussitôt, comme cloué sur place. Puis, il frappe à la vitre et est tout surpris de découvrir que le violoniste n'est qu'un gamin d'une dizaine d'années. Il apprend que celui-ci s'appelle Eugène Ysaÿe et qu'il a été chassé du Conservatoire pour insubordination. En même temps, il se souvient qu'il était lui-même un enfant prodige et qu'à l'âge de six ans à peine il s'était produit en soliste au théâtre de Verviers, sa ville natale. Et comme il est une personnalité connue, reconnue et respectée de tous, il n'éprouve aucune peine à faire réintégrer Eugène Ysaÿe au Conservatoire de Liège et à le prendre sous son aile.

À partir de là, la vie d'Eugène Ysaÿe (1858-1931) n'est plus qu'une route enchantée, jalonnée de succès partout où il passe, en France, en Allemagne, en Norvège, en Russie ou aux États-Unis, et riche de rencontres inoubliables : Clara Schumann, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Joseph Joachim, César Franck, Edvard Grieg, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Albéric Magnard, Guillaume Lekeu, Edward Elgar, Gabriel Fauré, Ferruccio Busoni… Et je ne cite ici que les musiciens les plus illustres dont il a interprété les œuvres (elles lui étaient en général spécialement dédiées), ou avec lesquels il a donné des concerts publics.

J'ajouterais Georges Enesco, Jacques Thibaud, Fritz Kreisler, Joseph Szigeti, Mathieu Crickboom et Manuel Quiroga, pour la bonne raison que, en 1923, il a dédié à chacun d'entre eux une de ses propres sonates pour violon seul – des sonates qui correspondent chacune à leur personnalité propre, à leur style et à ce qu'on appelle d'habitude leur coup d'archet. Mais ce qui est étonnant, c'est qu'elles forment un ensemble d'une très grande cohérence et donnent même l'impression de dialoguer à tout moment les unes avec les autres.

Et je n'oublie pas la reine Élisabeth, qui a été son élève et à laquelle il a dédié une sonate pour deux violons, en 1915. Après la mort d'Eugène Ysaÿe, la reine Élisabeth a d'ailleurs favorisé la création d'un concours international de virtuosité violonistique, qui a été appelé Concours Ysaÿe lors de sa toute première session remportée par le Russe David Oïstrakh en 1937, avant de prendre le nom de Concours musical international reine Élisabeth de Belgique en 1951,

remportée par un autre violoniste russe, Leonid Kogan.

Dans ses nombreux et passionnants écrits sur la musique, Bernard Shaw a régulièrement parlé d'Eugène Ysaÿe. Le 14 mars 1890, il voit en lui « le plus outrecuidant » des violonistes vivants, tout en précisant toutefois qu'il ne place pas « l'outrecuidance parmi les qualités artistiques », peut-être, dit-il, parce qu'il en est lui-même « singulièrement dépourvu ». Le 18 juin 1890, il le considère, avec « son seul véritable rival », Pablo de Sarasate, comme plus grand violoniste du monde et invite les novices à aller l'écouter sans tarder. « Le concert de Ysaÿe, la semaine dernière, aura été la sensation de la saison, écrit-il le 6 mai 1891. Sa volonté de couronner des exploits dont les autres violonistes sont incapables par de nouveaux exploits dont lui-même ne vient pas à bout, ainsi que la puissance extrême avec laquelle il s'affirme […] a véritablement fait voler en éclats et anéanti le concerto de Beethoven. […] Mais qui pourrait songer à Beethoven ou même à la musique lorsque Ysaÿe se met en avant, avec une énergie titanesque, et fait admirer sa prodigieuse dextérité, écartant du coude le chef d'orchestre, éclipsant la petite poignée de musiciens qu'il juge suffisante pour un concert au St. James's Hall, et se retenant tout juste de montrer la porte à Beethoven ? »

Le 2 décembre de la même année : « […] Ysaÿe exécuta magnifiquement le concerto de Mendelssohn : à eux deux, Sarasate et Joachim n'auraient pas fait mieux. » Et, le 21 août 1893, après que Ysaÿe a interprété la *Fantaisie écossaise* de Bach, « mieux qu'il ne paraît possible de le faire », jusqu'à déchaîner les vivats de l'assistance, Bernard Shaw tient ces propos édifiants à souhait : « Décidément, si Ysaÿe veut bien s'astreindre à jouer merveilleusement pour nous pendant encore un petit quart de siècle, l'idée qu'il est des plus grands artistes vivants finira bien par poindre dans nos cervelles ; après quoi, il pourra jouer comme il voudra jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans, sans jamais risquer d'entendre un seul mot de dénigrement, ni même une louange un peu tiède. » Je signale au passage que Bernard Shaw bouillait d'exaspération en écoutant les concertos pour violons d'Henri Vieuxtemps et qu'il se moquait de lui en l'appelant Vieuxjeu.

Eugène Ysaÿe, pas plus que des milliers d'autres compositeurs, n'est parvenu à « montrer la porte à Beethoven » avec les œuvres de son cru. Toutefois, ses six sonates pour violon seul sont toujours

régulièrement jouées et enregistrées sur disque, et sont même devenues d'excellents tests pour mesurer les réelles qualités d'un soliste. Ses divers poèmes pour violon et orchestre comme *Scène au rouet*, *Chant d'hiver*, *Harmonie du soir* ou *Exil*, sont par contre bien oubliés de nos jours. Et si on évoque encore de loin en loin son unique opéra *Piére li Houyeû*, c'est d'abord pour dire qu'il en a écrit le livret en dialecte wallon (*Pierre le Mineur* en français), qu'il y a travaillé durant des décennies, que, miné par la maladie, il n'a pas pu hélas assister à sa création, le 4 mars 1931 au Théâtre royal de Liège, mais qu'il en a suivi la retransmission à la radio, depuis sa chambre d'hôpital à Bruxelles.

La dernière apparition publique d'Eugène Ysaÿe a quelque chose de romanesque et de pathétique : le 25 avril 1931, il est transporté sur une civière dans une loge à la Monnaie, afin de pouvoir assister à la représentation bruxelloise de son opéra, « l'harmonieux reflet de l'âme wallonne » (Louis Dumont-Wilden). Il aurait voulu, couronnement suprême de ses « exploits », que ce fût l'œuvre de sa vie.

« Il y a quarante ans, entre mille violons, on comptait du moins un Ysaÿe ineffable les jours où il n'était pas ivre. En 1940, il y a cent mille violons et pas un seul Ysaÿe » (André Suarès).

Voir : Concours reine Élisabeth.

Zimmer, Louis

L'ultime figure de ce *Dictionnaire amoureux de la Belgique* est un amateur de génie : Louis Zimmer (1888-1970). Initié à l'horlogerie dès son plus jeune âge dans l'atelier de son père, à Lierre, sa ville natale, au sud-est d'Anvers, il s'est passionné pour l'astronomie et l'a étudiée tout seul, sans passer par une quelconque école supérieure, sans jamais fréquenter les milieux scientifiques. Et c'est tout seul qu'il a conçu et élaboré trois incomparables merveilles : l'Horloge du centenaire, l'Horloge astronomique et le Studio astronomique.

Également appelée la tour Zimmer, l'Horloge du centenaire a été montée en 1930, à l'occasion du centenaire de l'indépendance de la Belgique, sur une ancienne tour faisant partie des remparts de Lierre et datant du XIII^e^ siècle. Elle possède treize cadrans qui indiquent chacun une mesure différente du temps : l'heure légale belge, les dates, les semaines, les mois, les saisons, les marées, les signes du zodiaque, les phases de la lune, l'âge de la lune, le cycle lunaire, l'équation du temps, le globe terrestre et le cycle solaire qui compte vingt-huit années – ce qui signifie que l'aiguille de cet écran met vingt-huit années pour en accomplir le tour complet. Lors de ma dernière visite, j'ai fixé un long moment l'aiguille en question. Il va sans dire que je ne l'ai pas vue bouger d'un iota. J'aurais pu la fixer des journées entières, il en aurait été évidemment de même.

Au premier étage de la tour, Louis Zimmer a installé, en 1932, son Studio astronomique composé de neuf tableaux synoptiques comptant cinquante-sept cadrans, afin de permettre au profane de se familiariser avec les phénomènes célestes et le système solaire. C'est un décor d'un autre âge – l'âge des premiers films de science-fiction et des premières bandes dessinées futuristes. Mais tout y est d'une remarquable

précision, les fuseaux horaires, les calendriers périodiques, les rotations des planètes, les constellations, la Voie lactée, les éclipses… Et le plus inouï, c'est que l'Horloge du centenaire et le Studio astronomique forment un ensemble mécanique dont le rouage est commandé et actionné par la même horloge mère !

À côté de la tour, un pavillon abrite l'Horloge astronomique que Louis Zimmer a créée pour l'Exposition universelle de Bruxelles de 1935 et qui a été ensuite présentée au Museum of Science and Industry de New York. Elle comprend trois panneaux pourvus chacun de trente et un cadrans, soit quatre-vingt-treize indications chiffrées de la *vie* du temps et des phénomènes climatiques, notamment dix cadrans du panneau de droite donnant les marées dans dix villes portuaires à travers le monde (dont Ostende, Brest, Lisbonne, New York et Yokohama). « La vitesse de rotation des aiguilles est très diverse, ai-je lu sur un écriteau, le unes font un tour en une heure de temps moyen, d'autres en une heure sidérale, d'autres encore en une semaine, un mois, une année, quatre années, quinze années […] Les plus lentes font une rotation en vingt et un mille et vingt-cinq mille huit cents ans. »

N'y connaissant rien, presque pris de vertige (un vertige pascalien ?), mais sachant fort bien que tout cela doit tenir debout, j'ai regardé cette grande Horloge astronomique comme si j'avais sous les yeux un tableau de maître. Bosch, Caravage, Rubens, Turner… Au bout d'un moment, je me suis convaincu qu'il pouvait effectivement s'agir d'une œuvre d'art, d'une sorte de retable. *L'Agneau de la science*…

Ultime figure, ultime vertige.

Du même auteur

Romans, contes

L'Un l'autre, Morel, 1972.
Autour de France, Robert Laffont, 1974.
Scènes de la ville obscure, Robert Laffont, 1977.
Le Grand Chalababa, Opta, 1977.
Le Diable Vauvert, Robert Laffont, 1979.
Place du Jeu de Balle, Robert Laffont, 1980.
Les Quatre Coins du monde, Robert Laffont, 1982.
Sept Simulacres, Van Balberghe, 1982.
La Bibliothèque de feu, La Pierre d'Alun, 1984.
Lord John, Hermé, 1986.
La vie continue, Christian Bourgois, 1989.
La Nuit, aller-retour, Christian Bourgois, 1991.
Le Tueur fou, Rivages, 1995.
Le Vent du Nord, Métailié, 1996.
Disques fantômes, Gilson, 1998.
L'été est une saison morte, Métailié, 1998.
Parmi tant d'autres crimes, Les Belles Lettres, 1999.
L'Apocalypse blanche, Métailié, 2000.
Histoires fantômes, La Renaissance du Livre, 2003.
Miroirs obscurs, Labor, 2003.
Les Papillons noirs, La Table Ronde, 2004.
Neuf Petits Crimes très ordinaires, Le Grand Miroir, 2006.
Quatuor X, Métailié, 2006.
Le Bureau des Risques et Périls, Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, 2010.
Dans les miroirs de Rosalie, Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, 2011.
Meurtre à Waterloo, Pire, 2011.
L'Enfer d'une saison, Éditons de Fallois/L'Âge d'Homme, 2013.
On ne voit pas la nuit tomber, Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, 2014.

Sous le pseudonyme d'Alexandre Lous

Matricide, Clancier-Guénaud, 1981.
La Nuit du pigeon, Fleuve Noir, 1982.
Meurtres sans mémoire, Denoël, 1983.
Tableaux noirs, Clancier-Guénaud, 1984.
Jugement dernier, Denoël, 1988.
Rase campagne, Métailié, 1996.

Essais, biographies

Un nouveau fantastique, L'Âge d'Homme, 1977.

Panorama de la littérature fantastique de langue française, Stock, 1978 ; édition refondue et complétée : La Table Ronde, 2007.
Jean Ray, l'archange fantastique, Librairie des Champs-Élysées, 1981 ; nouvelle édition : La Maison d'à côté, 2009.
La Légende du vin, Le Temps qu'il fait, 1995.
Simenon, l'homme à romans, Textuel, 2002.
Simenon ou le roman gris, Textuel, 2002.
Une bibliothèque excentrique, Le Temps qu'il fait, 2004.
La Bibliophilie : une sanction, L'Âge d'Homme, 2006.
Baudelaire, Gallimard, « Folio », 2006.
Verlaine, Gallimard, « Folio », 2008.
Rimbaud, Gallimard, « Folio », 2009, Prix du Parlement Wallonie-Bruxelles, 2011.
Portrait du romancier au dictaphone, Les Amis de Georges Simenon, 2011.
La Littérature fantastique belge, Académie royale, 2014.
Dictionnaire Rimbaud, Robert Laffont, 2014.

Principales anthologies

Récits de science-fiction de J.-H. Rosny Aîné, Marabout, 1973.
La France fantastique, Marabout, 1973.
La Belgique fantastique, Marabout, 1975.
Histoires terribles de revenants, Librairie des Champs-Élysées, 1979.
Histoires terribles d'animaux, Librairie des Champs-Élysées, 1981.
Romans préhistoriques de J.-H. Rosny Aîné, Robert Laffont, 1985.
Contes fantastiques de Théophile Gautier, Néo, 1986.
Trains rouges, Julliard, 1989.
Potions rouges, Julliard, 1990.
Enfants rouges, Julliard, 1991.
Livres rouges, Julliard, 1992.
En voilà des histoires de Frédéric Dard, Fleuve Noir, 1992.
Le Démon de février de Gérard Prévot, Fleuve Noir, 1998.
L'Invitée de Lorelei de Gérard Prévot, Fleuve Noir, 1999.
Noir scénar, Les Belles Lettres, 2002.
Romans du monde de Georges Simenon, 2 vol., Omnibus, 2010.
Cent poèmes de Verlaine, Omnibus, 2011.
Services des Affaires classées de Roy Vickers, Omnibus, 2012.
Cent poèmes de Rimbaud, Omnibus, 2012.
Nouvelles secrètes et policières de Georges Simenon, 2 vol., Omnibus, 2014.

Bibliophilie

Écritures pour saluer Jo Delahaut, Delta, 1972.
Faux titre, Van Balberghe, 1982.
La Belle Volière, illustration de Roland Topor, Van Balberghe, 1982.
Fantômes dans la ville, Le Veilleur de nuit, 2000.
Maison hantée, Quadri, 2003.
Les Sept Voluptés de Virginie, tableaux de Camille De Taeye, Espace B, 2012.

Album

D'après Bruxelles, avec des photographies de Jean-Pol Stercq, Bernard Gilson, 1999.

Pour enfants

Une trentaine d'albums (entre autres chez Gallimard, Grasset, La Martinière, Le Sorbier, Lito, Circonflexe, La Réunion des Musées nationaux…).

Dans la même collection

Ouvrages parus

Philippe Alexandre
Dictionnaire amoureux de la politique

Claude Allègre
Dictionnaire amoureux de la science

Jacques Attali
Dictionnaire amoureux du judaïsme

Alain Baraton
Dictionnaire amoureux des jardins

Christophe Barbier
Dictionnaire amoureux du théâtre

Alain Bauer
Dictionnaire amoureux de la franc-maçonnerie
Dictionnaire amoureux du crime

Olivier Bellamy
Dictionnaire amoureux du piano

Yves Berger
Dictionnaire amoureux de l'Amérique (épuisé)

Denise Bombardier
Dictionnaire amoureux du Québec

Jean-Claude Carrière
Dictionnaire amoureux de l'Inde
Dictionnaire amoureux du Mexique

Jean des Cars
Dictionnaire amoureux des trains

Michel Del Castillo
Dictionnaire amoureux de l'Espagne

Antoine de Caunes

Dictionnaire amoureux du rock

Patrick Cauvin
Dictionnaire amoureux des héros (épuisé)

Jacques Chancel
Dictionnaire amoureux de la télévision

Malek Chebel
Dictionnaire amoureux de l'Algérie
Dictionnaire amoureux de l'islam
Dictionnaire amoureux des Mille et Une Nuits

Jean-Loup Chiflet
Dictionnaire amoureux de l'humour
Dictionnaire amoureux de la langue française

Catherine Clément
Dictionnaire amoureux des dieux et des déesses

Xavier Darcos
Dictionnaire amoureux de la Rome antique

Bernard Debré
Dictionnaire amoureux de la médecine

Alain Decaux
Dictionnaire amoureux d'Alexandre Dumas

Didier Decoin
Dictionnaire amoureux de la Bible
Dictionnaire amoureux des faits divers

Jean-François Deniau
Dictionnaire amoureux de la mer et de l'aventure

Alain Duault
Dictionnaire amoureux de l'Opéra

Alain Ducasse
Dictionnaire amoureux de la cuisine

Jean-Paul et Raphaël Enthoven
Dictionnaire amoureux de Marcel Proust

Nicolas d'Estienne d'Orves
Dictionnaire amoureux de Paris

Dominique Fernandez
Dictionnaire amoureux de la Russie
Dictionnaire amoureux de l'Italie (deux volumes sous coffret)
Dictionnaire amoureux de Stendhal

Franck Ferrand
Dictionnaire amoureux de Versailles

José Frèches
Dictionnaire amoureux de la Chine

Max Gallo
Dictionnaire amoureux de l'histoire de France

Claude Hagège
Dictionnaire amoureux des langues

Daniel Herrero
Dictionnaire amoureux du rugby

Homeric
Dictionnaire amoureux du cheval

Serge July
Dictionnaire amoureux du journalisme

Christian Laborde
Dictionnaire amoureux du Tour de France

Jacques Lacarrière
Dictionnaire amoureux de la Grèce
Dictionnaire amoureux de la mythologie (épuisé)

André-Jean Lafaurie
Dictionnaire amoureux du golf

Gilles Lapouge
Dictionnaire amoureux du Brésil

Michel Le Bris
Dictionnaire amoureux des explorateurs

Jean-Yves Leloup
Dictionnaire amoureux de Jérusalem

Paul Lombard
Dictionnaire amoureux de Marseille

Peter Mayle
Dictionnaire amoureux de la Provence

Christian Millau
Dictionnaire amoureux de la gastronomie

Richard Millet
Dictionnaire amoureux de la Méditerranée

Pierre Nahon
Dictionnaire amoureux de l'art moderne et contemporain

Alexandre Najjar
Dictionnaire amoureux du Liban

Henri Pena-Ruiz
Dictionnaire amoureux de la laïcité

Gilles Perrault
Dictionnaire amoureux de la Résistance

Jean-Robert Pitte
Dictionnaire amoureux de la Bourgogne

Bernard Pivot
Dictionnaire amoureux du vin

Gilles Pudlowski
Dictionnaire amoureux de l'Alsace

Yann Queffélec
Dictionnaire amoureux de la Bretagne

Alain Rey
Dictionnaire amoureux des dictionnaires
Dictionnaire amoureux du diable

Pierre Rosenberg
Dictionnaire amoureux du Louvre

Danièle Sallenave
Dictionnaire amoureux de la Loire

Elias Sanbar
Dictionnaire amoureux de la Palestine

Jérôme Savary
Dictionnaire amoureux du spectacle (épuisé)

Jean-Noël Schifano
Dictionnaire amoureux de Naples

Alain Schifres
Dictionnaire amoureux des menus plaisirs (épuisé)
Dictionnaire amoureux du bonheur

Robert Solé
Dictionnaire amoureux de l'Égypte

Philippe Sollers
Dictionnaire amoureux de Venise

Michel Tauriac
Dictionnaire amoureux de De Gaulle

Denis Tillinac
Dictionnaire amoureux de la France
Dictionnaire amoureux du catholicisme

Trinh Xuan Thuan
Dictionnaire amoureux du ciel et des étoiles

André Tubeuf
Dictionnaire amoureux de la musique

Jean Tulard
Dictionnaire amoureux du cinéma
Dictionnaire amoureux de Napoléon

Mario Vargas Llosa
Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine

Dominique Venner
Dictionnaire amoureux de la chasse

Jacques Vergès
Dictionnaire amoureux de la justice

Pascal Vernus
Dictionnaire amoureux de l'Égypte pharaonique

Frédéric Vitoux
Dictionnaire amoureux des chats

À paraître

Mathieu LAINE
Dictionnaire amoureux de la liberté

Jack LANG
Dictionnaire amoureux de François Mitterrand

François LAROQUE
Dictionnaire amoureux de Shakespeare

Bernard LECOMTE
Dictionnaire amoureux des papes

Jean-Christian PETITFILS
Dictionnaire amoureux de Jésus

Suivez toute l'actualité des Éditions Plon sur
www.plon.fr

et sur les réseaux sociaux